# LE
# Théâtre en Italie

## DU MÊME AUTEUR

---

**A travers l'Espagne inconnue**. . . . . . . . . . . 1 vol.

**Excursions historiques et littéraires** (Italie, Suisse, Belgique et Espagne). . . . . . . . . . . . . 1 vol.

**Le Théâtre en Espagne** (Première série du *Théâtre hors de France*). . . . . . . . . . . . . . . 1 vol.

**Le Théâtre au Portugal** (Deuxième série du *Théâtre hors de France*). . . . . . . . . . . . . . . 1 vol.

*En préparation :*

**Journal d'un Officier italien au service de la France, pendant la campagne de Russie (1812)**, ouvrage traduit de l'italien, adapté et annoté.

---

HENRY LYONNET

LE THÉATRE HORS DE FRANCE

*Troisième Série*

# Le Théâtre en Italie

*Ouvrage illustré de 47 photogravures*

DEUXIÈME ÉDITION



PARIS
SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES
LIBRAIRIE PAUL OLLENDORFF
50, CHAUSSÉE D'ANTIN, 50

1900



Mme Tina di Lorenzo.

Photographie Bettini, Livourne.

LE

# THÉATRE EN ITALIE

## (TURIN, GÊNES, MILAN)

---

## I

### CONDITIONS GÉNÉRALES DU THÉATRE EN ITALIE

Difficultés de l'entreprise. — Absence de concentration dramatique. — Déplacement continuel des troupes. — Désavantages qui en résultent pour les auteurs et les productions. — Pauvreté de la mise en scène. — L'année théâtrale commençant au Carême. — Mariage des comédiens entre eux. — La Ristori, Salvini, La Duse, Novelli. — Les artistes inconnus en France. — Plan de l'ouvrage.

Après l'Espagne et le Portugal, l'Italie; mais ici combien la tâche est plus difficile et plus ardue pour rendre un compte à peu près exact de l'état actuel du théâtre, pour raconter ce qu'on y voit, ou ce qui s'y passe ! Car si dans d'autres pays nous avons toujours eu une base d'observations ou d'études, en Italie, la concentration dramatique n'existant nulle part, nous ne savons, à vrai dire, ni par où commencer ni par où finir.

En Espagne une pièce nouvelle se crée à

Madrid ; au Portugal, à Lisbonne ; c'est une règle à peu près immuable. En Italie, une œuvre nouvelle voit le jour indistinctement à Milan, à Rome, à Turin, à Florence, à Venise. Une troupe, pour si bonne qu'elle soit, n'a jamais de domicile fixe, et se promène de mois en mois dans toutes les capitales les unes après les autres. En d'autres termes, pour établir une comparaison à la portée de nos usages, supposez Coquelin, à la tête d'une troupe qui prendrait le nom de « troupe Coquelin », jouant un mois dans chaque grande ville, à Lyon, à Marseille, à Toulouse, à Bordeaux, etc., variant son spectacle tous les soirs, tandis que M^me^ Réjane, à la tête d'une autre troupe qui s'appellerait « troupe Réjane », suivrait celle-ci à la trace, ou la précéderait, occupant les salles de spectacle laissées vacantes. Et ainsi du reste.

Labeur de juif errant auquel les artistes dramatiques italiens sont tous astreints, sans excepter ni la Duse, ni Novelli, ni Zacconi, ni la Tina di Lorenzo, ni personne.

Evidemment, nous comprenons très bien l'avantage qui résulterait pour un habitant de Nantes, par exemple, de voir défiler sur sa scène sans se déranger, avec des séjours d'un mois et des spectacles variés, la troupe Mounet-Sully, puis celles de Sarah Bernhardt, de Réjane, de

Baron, de Brasseur, etc., car chaque artiste un peu notable en Italie dirige une « compagnie » qui porte son nom. Mais que deviendraient alors nos théâtres de Paris, sinon de vastes locaux à louer au premier imprésario de passage ? Ne voyez-vous pas Lavedan, ou Rostand, ou tout autre, allant assister à une de leurs premières aujourd'hui à Lille, demain à Vichy ?

Ces mœurs dramatiques italiennes sont absolument tout autres que les nôtres, et c'est le premier point sur lequel il nous paraît indispensable d'insister. Il n'y a pas en Italie, pas plus en art dramatique qu'en autre chose, une véritable métropole autour de laquelle tout rayonne, et l'ancien fractionnement politique de ce pays y a laissé des traces profondes ; c'est là un grand désavantage, à notre avis, pour les auteurs et les productions dramatiques, ainsi que pour la mise en scène qui, en prévision de ces déplacements constants, est aussi réduite que possible.

Une « compagnie » qui voyage sans cesse emporte encore assez facilement ses costumes dans ses malles ; mais quand il s'agit en un mois de changer tous les soirs de spectacle, ce n'est pas une petite affaire que de traîner avec soi une encombrante décoration. D'où une sobriété de mise en scène dont rien n'approche. Comment faire autrement d'ailleurs dans un pays où le

théâtre coûte si bon marché, et où une troupe qui se respecte se monte en décors et costumes pour 15.000 francs? Je passe sous silence les troupes secondaires qui se mettent en route seulement avec quelques milliers de francs de costumes et de décors.

L'année théâtrale commençant au Carême, chaque compagnie sait donc à peu près une année à l'avance où elle doit aller. Ne faut-il pas traiter avec les propriétaires des salles? Retenir les meilleures en temps opportun? Tel imprésario qui débutera au Carême à Rome, au théâtre Costanzi, sera au printemps à Venise, en été à Gênes, en automne à Turin, à moins qu'il n'aille encore à Livourne, à Naples ou à Florence. Aussi ne faut-il pas s'étonner si, par suite de cette vie ambulante en commun, la plupart des comédiens composant ces troupes sont unis par devant M. le Maire et M. le Curé à une de leurs camarades; il n'est pas rare de voir, comme à la fin d'un bon vaudeville de M. Scribe, le jeune premier convoler en justes noces avec la soubrette, ou le financier prosaïquement marié avec l'ingénue, pour la plus grande joie de la morale; d'où l'explication toute naturelle de la répétition si fréquente des mêmes noms sur la même affiche.

Etant donnée cette situation inconnue en

d'autres pays, il est facile de deviner l'embarras d'un humble chroniqueur désirant avant tout être sincère, et qui, pour cette raison, n'entend que consigner ici ce qu'il a vu.

Je crois déjà entendre un de nos compatriotes s'écrier :

— Oh ! l'Italie ! L'art dramatique italien ! Quel champ fécond d'études ! Quels artistes !

— Pardon, mais...

— D'abord, la Ristori.

— Hélas ! monsieur, la Ristori a dit adieu à la scène, et vit fort retirée, à Rome, me dit-on.

— J'oubliais ce détail ; Ernesto Rossi est mort il y a peu de temps. Mais n'avez-vous pas Salvini ?

— Sans doute. Mais Tommaso Salvini, bientôt septuagénaire, ne se montre plus guère. Il habite Florence, ne paraît en public que dans des circonstances exceptionnelles, et le théâtre dont il est propriétaire est fermé par ordre, pour cause de sécurité en cas d'incendie.

— Mais la Duse ! monsieur ! la Duse.

— Après s'être reposée tout l'hiver pour cause de santé, j'apprends à l'instant même qu'elle part pour l'Égypte... Et nous sommes en Italie.

— Passe encore pour la Duse dont la santé est fort chancelante et qui joue presque toujours hors d'Italie. Vous ne me direz pas enfin que vous n'avez pas Novelli !

— Que j'ai le bonheur de connaître pour l'avoir vu jouer à Barcelone et à Valence (Espagne) ; or, Novelli se fait acclamer une partie de l'année à l'étranger.

Faut-il donc renoncer pour cela à notre projet ?

Que non pas, car l'Italie renferme toute une pléiade de valeureux artistes dont, en France, on ignore absolument les noms.

N'avons-nous pas eu le plaisir, en voyageant en Espagne, de vous signaler Novelli, longtemps avant qu'il ne fût connu à Paris ? Parmi les artistes espagnols ne vous avions-nous pas parlé longuement de M^me^ Guerrero bien avant qu'elle ait eu l'idée de venir jouer à la Renaissance ? Et n'est-il pas intéressant, aussi bien pour vous qu pour nous, de continuer ce petit métier d'éclaireur dramatique international ?

Les obstacles que nous rencontrons en Italie, par suite de cette diffusion théâtrale, ne sont donc pas pour nous arrêter, loin de là. Seulement pour en revenir à notre programme, pour vous parler du théâtre tel qu'il est, tel qu'il se pratique, pour en rendre un compte rendu aussi fidèle que possible, il ne faudra pas nous en vouloir si nous allons être forcé d'abandonner la classification méthodique que nous avions adoptée dans nos précédentes séries, en Espagne et au Portugal. Conséquence inévitable de cet émiettement dra-

matique dans dix capitales — sans compter qu'il nous faudra encore nous préoccuper du mouvement de chassé-croisé perpétuel des troupes entre elles, sous peine de revoir toujours les mêmes en changeant de ville.

---

## II

## COMPAGNIE TINA DI LORENZO-FLAVIO ANDO DIRIGÉE PAR FLAVIO ANDO

Mme Tina di Lorenzo. — Sa naissance et sa beauté. — Flavio Andò et sa carrière dramatique. — Son association artistique avec Mme di Lorenzo. — Le théâtre Alfiéri à Turin. — Description de la salle et du rideau. — Répertoire de la compagnie Tina di Lorenzo-F. Andò. — *Guerre en temps de paix*. — L. Pilotto. — V. Talli. — Une première à Turin. — *La Fin d'un idéal* de M. A. Butti. — Réminiscences de *Monsieur Alphonse*. — Compte rendu de la pièce. — Une thèse difficile à soutenir. — Chute de l'ouvrage.

J'étais à peine arrivé à Turin que la compagnie Tina di Lorenzo-Flavio Andò vint s'installer pour deux mois (septembre et octobre) au théâtre Alfiéri de cette ville, en ouvrant au public trois séries d'abonnements à vingt représentations chacune, d'où la nécessité de changer le spectacle presque tous les soirs.

Cette troupe de haute comédie, étant une des plus renommées d'Italie, vaut donc la peine que nous la considérions dans son ensemble. Elle comporte une étoile de première ou de seconde grandeur selon les opinions, Mme Tina di Lorenzo;

un excellent comédien de la bonne école, Flavio Andò, et des artistes très appréciables, tels que L. Pilotto, auteur à ses heures, V. Talli, etc.

M^me Tina di Lorenzo arrive dans toutes les villes précédée d'une grande réputation de beauté. Ses photographies se voient à tous les étalages. Née à Turin le 4 décembre 1872, de Corrado di Lorenzo dei Marchesi di Castellaccio, Sicilien, et d'Amélia Colonnello, artiste dramatique, l'aimable comédienne est heureusement de celles dont on peut dire l'âge et la naissance sans les désobliger. Après avoir passé sa première enfance à Noto, ville natale de son père, et la seconde dans une école évangélique allemande à Naples, par suite de revers de fortune survenus dans la famille la jeune *Concettina* (d'où Tina) entra au théâtre à l'âge de quatorze ans.

Flavio Andò, lui, est Palermitain. Sa carrière fut rapide et brillante. Après avoir dû beaucoup à sa femme, M^me Andò de Paladini Celestina qui dirigeait alors une compagnie dramatique, il devint pendant de longues années le partner obligatoire de la Duse, et son compagnon de gloire sur toutes les scènes. Certains amateurs affirment que ces deux artistes, à force de jouer ensemble, étaient vraiment arrivés à se compléter. Leur séparation fut donc, du même coup, une perte très sérieuse pour le grand art.




M^me Tina di Lorenzo.

Photographie Sciutto, Gênes.

Depuis 1897, il est en société avec M$^{me}$ Tina di Lorenzo.

M$^{me}$ Tina di Lorenzo — l'*Angelicata* en Italie, ou encore l'*Encantadora* en Amérique, est jeune, très belle, et, comme il n'y a — soit hasard, soit effet voulu — que peu de jolis visages dans le bataillon féminin de la troupe — règne en déesse. Elle est celle qui séduit et captive à première vue; celle auprès de qui tout pâlit. Elle a le charme naturel, la grâce sans efforts. Elle peut être une sirène fascinatrice comme dans *la Femme d'Arthur*, une statue vivante comme dans le songe de *Niobé*, et personne ne s'en étonnera dans la salle. Alors que lui manque-t-il donc pour être une étoile de première grandeur ?

Selon notre manière de voir — que nous ne prétendons imposer à personne — il lui manque l'*autorité* qui ne s'obtient souvent qu'avec l'âge. Aussi la préférerai-je toujours dans les rôles de jolie femme, où elle est naturellement à sa place, et la mettrai-je au second rang dans les rôles dramatiques où l'on ne sent pas l'âme vibrer toujours. M$^{me}$ Tina di Lorenzo a pour elle la beauté, la jeunesse, le talent. Franchement nous serions bien difficile de lui en demander davantage. Pour le « je ne sais quoi » qui manque, elle est de celles à qui l'on peut faire crédit de l'avenir.

Et puis, cette beauté même dont on l'accable ne doit-elle pas lui peser plus d'une fois : « La belle Tina, l'angélique Tina, l'enchanteresse Tina. » Dans ces conditions-là, il faut vraiment de la bonne volonté pour que l'on veuille bien vous reconnaître encore du talent par-dessus le marché. Ne soyons pas comme ce paysan grec qui votait pour le bannissement d'Aristide, uniquement parce qu'il était fatigué de l'entendre appeler « le Juste ».

Le « commandeur » Flavio Andò, de belle prestance, de façon distinguée, avec un sourire qui rappelle le Delaunay des beaux jours que nous avons connu, est arrivé, sans être vieux, à cette limite d'âge où le jeune premier doit aborder les emplois des Bressant et des Febvre, les grands rôles de tenue. C'est ce qu'il a très bien compris, du reste, et ce dont il s'acquitte de fort bonne grâce, car nous l'avons trouvé parfait dans ce nouvel emploi.

Nous aurons l'occasion, chemin faisant, de vous parler des autres artistes, et notamment de L. Pilotto, comédien intelligent, bien servi par son physique plein de candeur et de bonhomie ; ou encore de Talli, jeune amoureux comique, plein de verve dans les rôles d'amant jobard et effaré.

Le théâtre Alfiéri, où nous allons voir jouer



Flavio Andò.

Photographie Sciutto, Gênes.

cette troupe, est l'un des plus connus de Turin en même temps que le plus à la mode. Il n'est pas neuf, il n'est pas beau, mais c'est là que se donne rendez-vous l'élégante société et que fréquentent aussi chaque soir les petites dames. Je viens d'écrire plus haut les mots « pas neuf », parce que tel est son aspect. La construction en remonte à 1857, et la réédification, après l'incendie, à 1858. En 1877, on le refit encore, on disposa des places pour 2.700 spectateurs. Et cependant, malgré tout cela, l'aspect en est vieillot et démodé. L'entrée en est déplorable, les couloirs vous font penser à l'accès d'une cave, les plafonds sont bas. Quant à l'intérieur, il est assez vaste, et peut servir pour des représentations équestres au besoin. Les fauteuils d'orchestre y coûtent trois lires (la lire vaut exactement 0 fr. 92 au cours du jour où j'écris), les places numérotées aux stalles ou à la première galerie, deux lires, les autres places, une lire, et la seconde galerie 0 £. 50. Le parterre (assis et debout) coûte seulement 0 £. 70. C'est l'âge d'or... pour le public.

Avant d'aller plus loin, je constaterai une fois de plus, comme je l'ai fait dans d'autres pays, l'avantage du système qui consiste à vous montrer au guichet, sur un petit plan, le numéro de la place que l'on vous destine dans la salle,

ainsi que l'on fait chez nous pour la location. En adoptant ce système pour les places prises au guichet, non seulement il n'y a plus besoin de se quereller avec le placeur qui se contente de détacher une partie du billet que l'on vous a délivré, l'autre partie portant le numéro vous restant entre les mains, mais l'on se place absolument suivant le choix qu'on a fait en entrant.

L'une des choses les plus étranges du théâtre Alfiéri, c'est à coup sûr le sujet peint sur le rideau d'avant-scène, mais les Turinais y sont tellement habitués qu'ils n'y font même plus attention. Vous savez, sans doute, qu'Alfiéri est un poète piémontais du XVIII[e] siècle, dont il remplit la dernière partie de crimes épouvantables... dans ses tragédies. Or, l'auteur du rideau incriminé voulant nous faire assister à l'apothéose de ce poète, a eu l'idée de nous le représenter sur des nuages, montant au temple de la gloire, tandis que plus bas, au niveau de la rampe, et en grandeur naturelle, quarante personnages se tordent dans les convulsions les plus bizarres : vingt-cinq tiennent des poignards et en frappent leurs voisins ; des cadavres d'hommes et de femmes couvrent le sol ensanglanté ; ceux qui n'ont pas d'armes sous la main se contentent de boire des breuvages suspects. Est-ce une scène de l'Enfer du Dante ? Non, ce sont tout simplement les prin-

cipaux personnages des tragédies d'Alfiéri, dont une petite inscription placée tout au bas de la toile, au-dessous de chaque victime, nous rappelle les noms. Que n'a-t-on plutôt désigné cet ensemble sous la dénomination beaucoup plus vraisemblable de *Musée des horreurs ?*

Revenons à la Compagnie Tina di Lorenzo-Flavio Andò dont le répertoire, je suis bien forcé d'en convenir, est fort peu italien. Je relève le plus fréquemment sur les affiches les noms de la *Dame aux Camélias*, *Adrienne Lecouvreur*, *Denise*, *Dora*, *Amants*, le *Feu au couvent*, *Bataille de dames*, le *Remplaçant*, la *Sœur aînée*, *Niobé* (traduit de l'anglais), *Guerre en temps de paix* (traduit de l'allemand), *Froufrou*, etc., avec Mme Tina di Lorenzo comme protagoniste dans presque toutes les pièces, bien entendu.

Pour faire connaissance avec la troupe je choisis un premier soir où l'on avait affiché *Guerre en temps de paix*, pièce traduite de l'allemand et qui, en Italie même, passe pour une vieille reprise. C'est la même pièce qui, traduite en espagnol, il y a quelques années, fit recette à la *Comedia* de Madrid sous le titre de *Militares y paisanos* (militaires et civils). Mais il en est de cette pièce de G. Moser et F. Schonthan, comme de beaucoup d'autres ouvrages allemands ou autres, qui sont connus partout, en France excepté.

Ce qui m'avait engagé à aller voir cette pièce, c'est que la soirée était annoncée au bénéfice de Libero Pilotto, un comédien fort consciencieux, qui tenait le rôle du riche propriétaire obligé de loger des officiers pendant les grandes manœuvres. Ce brave bourgeois, qui a chez lui sa nièce Ilka, une jolie Hongroise élevée à l'américaine, s'épouvante à l'idée de cette invasion d'épaulettes. Disons de suite que les adaptateurs italiens ont pris le parti très raisonnable de faire passer l'action en Italie et de ne présenter aux yeux du public que des uniformes italiens, qui sont, comme on sait, fort réussis, et de couleurs beaucoup plus vives que les uniformes allemands.

Voici donc le châtelain qui, à force d'intriguer auprès du maire, parvient à recevoir l'assurance qu'il aura à loger le général ; encore le souhaite-t-il cacochyme et rhumatisant. Or il se trouve que ce général est un solide gaillard, très bon vivant, empressé auprès des dames, et qu'il traîne à sa suite un brillant état-major composé d'officiers jeunes et séduisants. Raconter maintenant tous les *flirts* dont cette maison est le théâtre pendant les trois jours de séjour, et cela du haut en bas de l'échelle hiérarchique, cela serait beaucoup trop long; et puis, quoiqu'on dise je suppose que la pièce est archi-

connue ; enfin ce n'est pas du théâtre italien. Les cinq actes sont amusants, s'écoutent sans efforts ; la mère en permettra l'audition à sa fille, et Mme Tina di Lorenzo peut s'y faire apprécier dans le rôle de la jeune fille hongroise excentrique, aux côtés de Pilotto, un bon financier-grime, et de V. Talli, un amusant sous-lieutenant.

Le lendemain, 6 octobre, je ne manquai pas d'assister au même théâtre à la *première* de *la Fine d'un ideale* (*la Fin d'un idéal*), de M. A. Butti, comédie en trois actes que les journaux nous annonçaient avec grand fracas depuis quinze jours.

Constatez que je dis à dessein une *première*, car vous vous rappelez qne l'unité théâtrale n'existant pas en Italie, nous avons expliqué plus haut comment une œuvre dramatique pouvait aussi bien voir pour la première fois le feu de la rampe à Turin, Milan, Venise, Florence, Rome, etc. Et cependant, bien que la pièce de ce soir n'ait jamais été jouée nulle part, l'affiche porte en toutes lettres le nom de l'auteur, et l'on se contente d'annoncer « commedia nuovissima », très nouvelle. Une petite bande collée en travers de l'affiche nous prévient seulement que la comédie a été « mise en scène par l'auteur ».

M. E. A. Butti est connu en Italie pour ses

paradoxes risqués. L'*Utopie*, comédie donnée il y a trois ans, fut violemment discutée. Aussi le public, fort bien composé, est-il venu ce soir en foule. Son A. I. et R. la princesse Lœtitia, occupe l'avant-scène de droite au rez-de-chaussée.

Mais d'abord, n'en déplaise à M. E. A. Butti, est-ce là une histoire bien nouvelle? Prenez *Monsieur Alphonse*, supprimez le rôle de Mme Guichard qui illumine toute la pièce, faites d'Alphonse un traître de mélodrame avec une figure d'échappé de bagne, et vous aurez le canevas de la pièce de ce soir.

Valeria, jeune fille d'un caractère très indépendant, élevée sans beaucoup de préjugés, a été demandée en mariage, à Bologne, trois ans auparavant, par un brave homme d'ingénieur, Adriano Lovelli. Au lever du rideau, nous sommes à Côme, sur le lac. Valeria vit là, chez son mari, avec sa sœur Ippolita, et deux ou trois parasites. Tout nous fait comprendre, dès les premières scènes, que Valeria est une nature bizarre, indomptable. L'ingénieur, très absorbé dans ses calculs, adore sa femme et ne veut la contrarier en rien.

Une vieille dame anglaise, Annie Simpson, rôle épisodique, vient dans cette maison avec des façons de quakeresse. Elle est chargée d'une

mission auprès de la jeune femme ; elle vient de *sa* part, à lui ; lui, c'est l'amant d'il y a cinq ans. Il est venu à Côme ; il veut la voir et lui parler de l'enfant. L'Anglaise échoue dans sa mission, mais nous voici au courant du drame.

Gabriele Barti, l'*autre*, vieilli, cassé, se présente alors en personne. Il est homme à tout faire. Il veut emporter avec lui l'enfant. Valeria, qui l'a aimé, mais qui n'a pas tardé à voir son idéal déçu, n'a plus pour lui que de l'horreur. L'homme s'emporte, menace. La femme, outrageusement trompée jadis, s'indigne et s'effraie, semble un moment prête à livrer le fruit de leurs amours passées, puis se ravise, et court pour mettre en sûreté ce qu'elle a de plus cher au monde.

Au troisième acte, l'ingénieur candide se fatigue à attendre sa femme qui revient au logis affolée. Pendant son absence, il a appris que ce Barti, qu'on lui a présenté accidentellement comme un ami de la famille de sa femme, n'est qu'un mauvais drôle de Bologne. Il a surpris ce matin le trouble de sa femme, alors que celle-ci recevait une lettre. Il veut avoir une explication nette avec Valeria. Il interroge enfin, paternellement. Valeria essaie en vain de se défendre ; vaincue, elle tend la lettre à son mari, qui devant ce mouvement spontané, refuse de la lire. Mais

Valeria ne l'entend pas ainsi ; elle veut en finir une bonne fois, il faut lire la lettre, et la lettre... c'est l'aveu.

Sous un tel coup, le mari s'emporte. L'enfant?

Il est là, dans sa propre maison, entre les mains d'une personne de confiance.

Jusqu'ici la pièce avait été écoutée dans le calme le plus parfait. Malheureusement M. Butti — Valeria, veux-je dire, — se complaît à retourner le fer dans la plaie, et comme l'infortuné mari balbutie vaguement le mot de pardon...

— Pardon ! pardon de quoi ? s'écrie la femme. Tiens, Adrien, voilà le mot le plus malheureux que tu pouvais dire.

Et alors, posément, Valeria nous expose ses théories. La femme, comme l'homme, est libre. Connaissait-elle son mari alors ? Non. Alors ne pouvait-elle pas agir à son gré? Que peut-on lui reprocher depuis le jour où elle est devenue son épouse?

Je dois dire, pour être conforme à la vérité, que le public turinais n'a pas semblé très accessible aux théories de Valeria. Des rumeurs, des oh ! oh! des chuchotements accueillent ces déclarations, et lorsque le mari, toujours accablé sous la douleur, se désole à l'idée de voir la maison bientôt vide, les chuchotements se

transforment en éclats de rire bruyants et prolongés. Il faut la rentrée de l'amant pour rétablir un peu de calme dans la salle.

Valeria veut fuir, mais son mari, la retenant, se charge seul de répondre à la lettre de Barti. Il sait tout, il estime que sa femme a fait son devoir, il chasse le misérable, et il ne lui reste plus qu'à ouvrir ses bras à la coupable au milieu des murmures croissants du public.

La bonté du mari est un peu comme la miséricorde du bon Dieu, dit fort spirituellement un de mes voisins : à tout péché miséricorde, soit ! Mais pardonner à la pécheresse qui parle avec une telle assurance, qui ne se plie ni ne se repent, c'est roide !

Et c'était bien là, je crois, l'opinion générale du public. L'on rappelle les interprètes faiblement, mais l'auteur qui avait fait son apparition à la fin du second acte juge à propos de ne plus se montrer. Mme Tina di Lorenzo dans le rôle de Valeria, touchante et pathétique, Flavio Andò dans le rôle du mari auquel il prête un air bon enfant étaient-ils eux-mêmes bien convaincus ?

Je gage que cette chute ne les a surpris qu'à moitié. En attendant, cette *première* fut la dernière de la saison.

---

## III

### L' « EFFE-EFFE ». — « LA FEMME D'ARTHUR »

Le bénéfice de l'acteur V. Talli. — La signification de l'*Effe-Effe*. — Empressement du public et habitudes prises. — Mᵉ Tina di Lorenzo, Flavio Andò, Pilotto. — Un monologue de Chiusoli. — *La Femme d'Arthur* de MM. Erdmann-Jesnitzer et R. H. Savage. — Un début à la Sardou. — La frontière russe et les passeports. — L'Hôtel de l'Europe à Saint-Pétersbourg. — Une soirée chez le Prince Palitzin. — Rentrée en scène du colonel Pétroff. — Un Préfet de police qui sauve la situation. — Séduction de Mᵐᵉ Tina di Lorenzo. — Départ de la troupe pour Milan.

Le 11 octobre, je retournai au théâtre Alfiéri où l'on avait annoncé le bénéfice « dell' Attore brillante Signor Virgilio Talli ». On avait affiché ce soir-là l'*Effe-Effe* de W. Busnach et G. Duval, et, à ce propos, il faut que j'explique de suite la signification de cet *Effe-Effe* inquiétant.

*Effe*, en italien, c'est le nom de la lettre de l'alphabet que nous écrivons tout simplement F, et comme dans les administrations les remplaçants ou intérimaires ont l'habitude de faire précéder leur signature de deux F. F. (faisant fonctions), il en résulte que l'*Effe-Effe* en langage courant signifie tout simplement celui qni

remplit les fonctions du titulaire, *le Remplaçant.*

Décidément « l'Attore brillante Signor Talli » est aimé, car la salle est pleine, et le duc des Abruzzes occupe un fauteuil d'orchestre. Cette compagnie dramatique attire la foule, et c'est justice ; et comme son répertoire lui permet de varier tous les soirs son affiche, il y a des amateurs qui viennent à chaque représentation, régulièrement. On reconnaît les mêmes figures dans la salle, on se salue, on cause. On est là à peu près comme en famille.

Le *Remplaçant* étant une pièce française traduite mot à mot en italien, je ne puis guère m'y arrêter. Je constaterai seulement une fois de plus que M^me^ Tina di Lorenzo est une bien belle personne. Dans un rôle comme celui de Valentine, qui n'exige aucune force mais seulement de la grâce, elle se montre charmante en tous points. Andò, dans le rôle du marquis de Chantelaur, fait surtout preuve de distinction. Grand, bien campé, élégant, possédant de la sobriété dans son jeu, c'est un comédien de la même famille que celle qui nous a donné les Adolphe Dupuis et les Dieudonné.

Le bénéficiaire, V. Talli, est loin d'avoir cette belle tenue, mais il rachète son allure plus bourgeoise par de la vivacité, de la gaîté, de la bonne humeur, et fait très amusante figure dans



Virgilio Talli.

le personnage du vicomte Antoine de la Moullière. Et, à ce propos, disons une fois pour toutes que je cite toujours les noms des personnages tels qu'ils sont indiqués sur les programmes italiens. Si ces noms ne concordent pas avec ceux de la pièce originale, j'en demande bien pardon aux auteurs, mais nous sommes en Italie et non en France. Quant à L. Pilotto, il trouve le moyen de se tailler un petit succès très personnel en esquissant drôlement la silhouette du mari.

J'arrive à parler de *la Moglie d'Arturo* (*la Femme d'Arthur*) qui fut le grand succès de cette saison de deux mois, puisqu'on la joua quatorze fois. J'assistai à la dernière, le 19 octobre.

*La Femme d'Arthur* est une comédie en quatre actes de MM. Erdmann-Jesnitzer et R.-H. Savage. Elle n'a donc absolument rien d'italien que la traduction. De genre aimable et gai, cette pièce inspirée sans aucun doute de l'école française, débute à la façon d'une œuvre de Sardou. Les auteurs, procédant de manière identique, nous mettent dès le premier acte un grand nombre de personnages en scène. Nous sommes dans un buffet de chemin de fer, à la frontière russe. Une très jolie femme, Elena, fort séduisante et très intrigante par-dessus le marché, n'a pas de passeport. La consigne russe est inexorable sur

ce point, et le colonel Petroff chargé de la surveillance de ce service est à cheval comme pas un sur la discipline, d'autant plus que le préfet de police de l'Empire, baron Federico, vient d'aviser en personne le colonel qu'une nihiliste russe fort dangereuse a été signalée comme ayant quitté Paris à destination de la Russie.

Elena, fort troublée à la vue des gendarmes chargés d'examiner les passeports, avise alors dînant seul à une table un gentleman yankee, Arthur Lenor, qui se rend à Saint-Pétersbourg pour ses affaires. Elle sait que cet Arthur est porteur d'un passeport à son nom et à celui de sa femme, qu'il voyage seul, et elle vient le supplier, en s'asseyant familièrement à côté de lui, de l'aider à franchir la frontière. Elle a, dit-elle, oublié complètement cette formalité du passeport, et s'en va à Vilna où son mari l'attend à l'arrivée. Elle est Américaine elle-même, et son mari fut précisément un camarade de collège de Lenor. Franchement, il n'est pas bien difficile de la faire passer pour M^me^ Lenor.

Un gentleman comme Arthur ne peut guère refuser un si léger service à une aussi aimable compagne de route qui fait l'admiration de tous les voyageurs du buffet, et même celle du farouche colonel Petroff. Il n'est pas juqu'au préfet de police qui ne demande à être présenté



Mme Tina di Lorenzo.

Photographie Giacomo Brogi. Florence

à la Femme d'Arthur, et l'on sable gaîment le champagne. Le colonel Petroff en est positivement fou.

Voici donc le point de départ : un galant homme, pour rendre service à une jolie femme, consent à laisser croire que celle-ci est bien sa femme légitime, celle dont le nom figure sur le passeport.

De cette donnée pouvait surgir une situation dramatique ou comique. Les auteurs n'ont pas hésité : c'est à une pièce gaie qu'ils ont donné le choix, et le rôle d'Arthur va devenir celui d'un amoureux comique du Palais-Royal.

Au second acte, nous sommes à l'hôtel de l'Europe à Saint-Pétersbourg. A Vilna, il n'y avait personne à la gare, bien entendu, et du reste Elena n'a pas voulu dissimuler plus longtemps sur ce sujet ; elle n'a pas, n'a jamais eu de mari, et ce fameux camarade de collège, dont Arthur commençait déjà à se souvenir, n'a jamais existé qu'en rêve. Elle vit donc ainsi côte à côte avec Arthur, comme une sœur, et, continuant son rôle de Mme Lenor, reçoit avec une aisance parfaite les parents d'Arthur le comte et la comtesse Weletyki, le prince Vladimir Palitzin, un joli type de gâteux, ainsi que la princesse, qui viennent saluer la Femme d'Arthur, laquelle pour cette circonstance a dû prendre

le nom de Laure la vraie femme. Sa tenue est irréprochable, et ce n'est qu'un concert de louanges sur son compte. Les fils du prince, le jeune Sascha Alexandre, capitaine de cavalerie, Boris, lieutenant de marine, ne savent comment manifester leur admiration à la nouvelle venue, et, selon la coutume russe, ne cessent de l'embrasser à la barbe du mari supposé.

Il se lasse cependant de ce rôle, le patient Arthur, dont la situation vis-à-vis Elena est toujours la même qu'au buffet de la frontière, et fatigué de laisser jouer cette comédie, devinant aussi que les menées de la jeune femme sont des plus suspectes, menace enfin d'aller avertir la police russe. Elena, sans trop se fâcher, lui explique alors qu'en faisant cela, il se mettrait dans le plus mauvais de tous les cas. N'a-t-il pas, lui Arthur, à la frontière, fait une fausse déclaration en la faisant passer pour sa femme? Les lois russes ne sont pas très tendres, et un homme est vite envoyé en Sibérie d'où l'on n'a plus jamais de ses nouvelles. Enfin, ne l'aime-t-elle pas? A ces mots Arthur veut se précipiter dans ses bras. Elena lui montre son revolver et se retire dans ses appartements. C'est peut-être la scène la moins bonne de l'ouvrage, car enfin il n'est pas dit qu'un galant homme fût toujours doublé d'un imbécile, et nous ne savons plus

dire lequel l'emporte en Arthur de l'imbécile ou du galant homme.

L'entrée de chaque personnage à la soirée du prince, jetant en manière de bonjour un « Laure est-elle arrivée? » nous montre que cette situation fausse dure toujours, et il faut qu'une institutrice, Emma De Launay, éprise du beau capitaine Sascha, flaire en femme jalouse une fausse Mme Lenor, et télégraphie à Paris à la véritable. Le préfet de police traversant le salon et faisant savoir à qui veut l'entendre qu'il recherche une conspiratrice, et qu'il est certain que celle-ci était dans le même train que lui depuis la frontière, est un de ces petits amusements à la Sardou qui mettent toujours en joie le public. Enfin les auteurs veulent nous montrer auss toute la position fausse d'Arthur auquel les flirts compromettants de sa prétendue femme sont bien indifférents, et qui cependant, pour le monde, est forcé de s'interposer et de provoquer les prétendants.

Le dernier et quatrième acte nous ramène à l'hôtel de l'Europe. Elena a intrigué auprès des jeunes princes pour avoir une invitation au bal du Ministre, et l'on nous laisse deviner que c'est à ce bal que la terrible nihiliste se prépare à exercer sa vengeance. Quant à Lénor, fatigué de cette situation ridicule, il est bien décidé à

rentrer en France, et a demandé un passeport à son nom seul. Mais au moment où il va boucler ses malles, le préfet de police lui fait savoir qu'il désire lui parler. Inquiet, il interroge l'envoyé du préfet, et celui-ci croit qu'il s'agit d'une dame venue en Russie sans passeport. Plus de doute, tout est découvert ! Elena elle-même, se départissant un peu de son beau sang-froid, ne songe qu'à fuir. Mais comment ?

C'est alors que les auteurs ont eu l'excellente idée de faire réapparaître l'amusante figure du colonel du premier acte, — le préposé aux passeports. Ce brave colonel est devenu littéralement fou d'amour depuis le jour où il a vu Elena, et la scène de séduction est bien amusante : Vous avez une bien belle barbe ! dit Elena au colonel dont la barbe rousse descend jusqu'à la ceinture. — Voulez-vous que je vous la donne ? répond le colonel prêt à tous les sacrifices. Vous devinez sans peine qu'Elena jouera le colonel comme tous les autres, non toutefois sans avoir obtenu de lui qu'il l'enlèvera et lui fera passer la frontière, même sans passeport.

Cependant le préfet de police cherche à éclaircir une affaire assez obscure. On a arrêté une dame sans passeport, et cette dame prétend être la femme d'Arthur Lénor. Le préfet, dont les beaux yeux de « la femme d'Arthur » ont depuis

longtemps fait tourner la tête, en a bien ri. Mais il ne faut pas moins en finir avec cette situation ridicule, et une confrontation est indispensable. Mais ce à quoi les auteurs ne nous avaient pas préparé, c'est à l'entrée d'une vieille femme grotesque tout en larmes, se jetant au cou d'Arthur... son mari. Ne lui avait-on pas télégraphié qu'il était au plus mal?

Le préfet, en homme du monde, sauvera la situation :

— Rassurez-vous, votre femme ne sait rien.

Et le colonel qui a enlevé le bel oiseau de passage !

— Car je sais tout, dit le Préfet en se rengorgeant. Rien ne m'échappe.

— Il ne sait rien alors, soupire Arthur. Je suis tout à fait tranquille, mais partons.

Telle est, en résumé, cette pièce amusante inspirée fort heureusement de l'école française, et qui rappelle la manière de Scribe et celle de Sardou, mais mise surtout en relief par la beauté, le charme, la séduction de Mme Tina di Lorenzo qui en est la raison d'être, avec V. Talli, fort bien dans le rôle d'Arthur, et L. Pilotto qui représente de façon magistrale et sans charge le colonel aux passeports.

Quelques jours plus tard, la Compagnie Tina di Lorenzo-Flavio Andò, chargée de lauriers et

de recettes, prenait la route de Milan où l'attendaient même succès et même vogue. Et c'est justice ! Une telle troupe ne déshonorerait chez nous ni la scène du Gymnase, ni celle du Vaudeville assurément.

---

# IV

## LE THÉATRE D'ART

Le Politeama Gerbino à Turin. — Prix des places. — Répertoire du Théâtre d'art. — *La Famille de l'Antiquaire* de Goldoni avec les masques. — L'heure italienne. — Description de la salle. — Un sextuor sous la galerie. — Un souvenir à Cesare Rossi. — Les seize comédies de Goldoni. — Brighella, Arlequin et Pantalon. — Compte rendu de la pièce. — Les traditions goldoniennes. — Carlo Duse, Cesarino Dondini, Valenti, Mme Della Guardia.

Une entreprise dramatique que je ne veux pas non plus passer sous silence, et que j'appris à apprécier un peu pendant mon séjour à Turin, est celle connue sous le nom de *Théâtre d'art*, et qui, pendant l'Exposition de 1898, tint ses assises au Gerbino.

Le théâtre, ou mieux *Politeama*[1] Gerbino, est situé dans un quartier fort triste et assez désert, via Maria Vittoria, 44, à l'angle de la via Plana, non loin des rives du Pô. Ce nom de

[1] La plupart des Théâtres en Italie étant tout en loges, on appelle *Politeama* les salles qui comportent une ou plusieurs *galeries*. Telle est l'explication que l'on m'a donnée partout et cependant j'ai pu me convaincre qu'il y avait des exceptions à cette règle.

*Gerbino* lui vient, me dit-on, de celui du propriétaire qui le fit construire en 1834, nom qui n'a pas changé puisque l'immeuble actuel appartient à M. l'avocat Gerbino. Réédifié et agrandi en 1897, c'est aujourd'hui le plus élégant des théâtres à galeries de Turin, et l'on estime qu'il y peut tenir 2.000 spectateurs. Les fauteuils d'orchestre valent 3 lires, les places réservées à la galerie 2 lires, la première galerie 1 lire, la seconde 0 £. 70 et le parterre assis et debout 0 £. 60.

Les affiches du Théâtre d'Art n'avaient pas été sans m'intriguer ; j'y avais vu figurer en peu de temps, car la composition du spectacle changeait tous les soirs, l'*Ecole des femmes*, le *Médecin malgré lui*, les *Effrontés*, *Thérèse Raquin*, une bonne partie du répertoire d'Ibsen ; mais je ne me souciais guère d'aller entendre des traductions. J'attendais patiemment que l'on annonçât des pièces italiennes, anciennes ou modernes, et je ne laissai pas échapper la première occasion qui s'offrit d'aller entendre du Goldoni, d'autant plus que *la Famille de l'Antiquaire*, affichée ce soir-là, devait être jouée avec les *Masques*, c'est-à-dire avec Arlequin, Brighella et Pantalon portant le masque comme dans l'ancienne comédie italienue. Il s'agissait donc d'un très fin régal littéraire doublé de la curiosité

légitime que peut provoquer de nos jours la représentation d'une comédie de Goldoni jouée avec les traditions du siècle passé. Je pris le chemin du Gerbino la tête toute farcie des souvenirs de l'Hôtel de Bourgogne et du théâtre de la foire, des Dominique et des Carlin.

La représentation était annoncée pour 20,45 heure italienne, et nous rappellerons à ce propos que depuis le 1er janvier 1894 l'on est revenu officiellement à l'ancienne méthode qui consiste à compter les heures de 1 à 24 de minuit à minuit. La représentation commençant à 20,45 c'est donc 8 heures 45 minutes du soir qu'il faut lire, et comme il existe une horloge au-dessus de la scène dans presque tous les théâtres d'Italie, l'on est généralement fort exact, le spectacle devant être terminé avant minuit[1].

L'impression toute première, en pénétrant, dans cette coquette salle du Politeama Gerbino, est que l'on se trouve dans un endroit relativement élégant, ce qui étonne un peu après les recherches qu'il a fallu faire pour en trouver l'entrée dans un quartier désert et mal éclairé. Les entrées sont larges, la voûte élevée. Celle-ci

[1] Habitudes absolument contraires aux mœurs espagnoles que nous avons relatées dans un de nos précédents volumes, puisqu'en Espagne on ne commence généralement pas à l'heure, et que le spectacle s'y prolonge jusqu'à 1 h. 1/2 du matin.

s'ouvre à volonté, et lorsque la chaleur est accablante (comme ce fut le cas pour cette soirée du 10 septembre) personne ne se plaint aux fauteuils d'avoir un coin du ciel d'Italie sur sa tête en guise de plafond. Le rideau, enfin, est ouvert en deux endroits, selon la coutume italienne, car ici, où les rappels sont quelquefois interminables, l'on ne relève jamais le rideau. Les artistes applaudis se contentent de se montrer par ces fentes ou par ces portières, et pendant ce temps le machiniste préposé au service du rideau peut vaquer à d'autres occupations au lieu de passer tout son temps à « appuyer ».

A 20,45 (*vulgo* 8 h. 3/4), devant une salle assez garnie dans les deux galeries, mais discrètement remplie aux fauteuils, le sextuor commence à préluder, et, à ce propos, vous ne devineriez jamais où l'on a logé ce sextuor? A l'orchestre? Que non pas ; cela n'aurait rien que de très banal. Où donc alors? Comme les dégagements sont très larges, on a placé ce sextuor, piano compris, sous la galerie du premier étage, à droite du spectateur, comme qui dirait : au pourtour !

Je me suis toujours amusé en voyant jouer du Goldoni. Certes cet aimable auteur comique n'a pas l'envergure de notre Molière ; lui-même a raconté dans ses *Mémoires* comment, au ser-

vice de troupes comiques avec lesquelles il passait des contrats, il savait brosser des douzaines de pièces en moins de temps qu'il ne faut pour les apprendre, mais tout cela est bon enfant, sans prétention ; et puis il y a ce petit cachet vieillot. Ça plaît comme un joli pastel Louis XV. Enfin ce soir, nous avons les masques. Bref, j'avais gardé fort bon souvenir de *la Locandiera* (*la Logeuse*) et de *la Bottega del Caffé* (*la Boutique du Café*) que j'avais vu jouer cinq ans auparavant à Milan, cette dernière pièce avec le célèbre Césare Rossi[1].

Carlo Goldoni nous a raconté lui-même dans

[1] Au moment même où nous mettions en ordre les présentes notes, une dépêche de Rome, en date du 1er novembre, nous apprend que Cesare Rossi, un des plus grands artistes du théâtre italien, vient de mourir de paralysie cardiaque, à Bari, à l'âge de soixante-dix ans. Né à Fano, il avait pris part comme volontaire aux guerres de l'indépendance italienne en 1848. Après avoir été un des plus brillants acteurs des troupes Fabbri-Benvenuti, Paladini, Ernesto Rossi, Luigi Bellotti-Bon, il commença en 1871 sa carrière de propriétaire-directeur. En cette qualité l'illustre comédien put se vanter d'avoir eu comme pensionnaires tout ce que l'Italie compte aujourd'hui de plus notable dans l'art dramatique : Giacinta-Pezzana, Eleonora Duse, Teresina Mariani, Flavio Andò, Ermete Zacconi, Libero Pilotto Claudio Leigheb, etc., etc.

Ses grands chevaux de bataille étaient : *Rabagas*, *les Crochets du Père Martin*, *Un curieux accident*, *l'Oncle Paul*, *la Grève des forgerons*, etc. Nous nous rappelons l'avoir vu dans *Rabagas*, notamment, après y avoir apprécié le créateur Grenier. Cesare Rossi avait fait de ce rôle sa chose ; il y était complet des pieds à la tête. Celui qui s'honora d'avoir été le professeur de la Duse, est donc mort sur la brèche, à la tête de la compagnie napolitaine qu'il dirigeait, et qu'il avait amenée en représentations à Bari.

ses *Mémoires* comment il avait écrit *la Famiglia dell'Antiquario* (*la Famille de l'Antiquaire*), nommée tout d'abord l'*Antiquaire*, la sixième d'une série de *seize* (vous avez bien lu, *seize*) comédies qu'il était en train de composer. Il est juste de dire qu'une des précédentes n'avait été qu'une adaptation du *Menteur* de Corneille.

*La Famille de l'Antiquaire* est une comédie dont les trois actes se passent dans le même décor, un salon encombré d'objets d'art de toute espèce. Le comte Anselmo, beaucoup plus riche en argent qu'en connaissances artistiques, numismatiques ou archéologiques s'éprend passionnément de tableaux, de médailles, de camées, bref de tout ce qui a un semblant d'antiquité. Mais tandis que ce brave homme passe son temps à examiner à la loupe ses médailles et ses estampes, sa maison va à la dérive. Son fripon de valet Brighella, un proche parent de notre Scapin, le trompe à chaque instant en lui faisant acheter très cher pour sa galerie des objets ridicules qui n'ont aucune valeur. Sa femme, bien qu'assez mûre, a encore des prétentions à la jeunesse, et ne lui parle guère que pour lui soutirer de l'argent ; sa belle-fille, qui ne peut souffrir la subordination, se querelle sans cesse avec sa belle-mère et veut avoir le pas sur elle. Le comte Giacinto, fils de l'une et mari de l'autre,

ne sait quel parti prendre et voudrait rester en bonne intelligence avec sa mère et sa femme. Un docteur ridicule, conseiller de la comtesse, un chevalier galant et parasite, une coquine de servante qui brouille tout le monde avec ses rapports continuels, complètent cet ensemble, tandis que l'antiquaire ne demande à tous que le repos pour examiner à loisir un Pescennius, médaille rarissime, aussi fausse que toutes ses autres antiquités, bien entendu.

Cependant Brighella, qui a trouvé dans son maître crédule une source de gains inépuisable, lui présente Arlequin vêtu en Arménien de fantaisie. Il s'agit d'une occasion unique : la veilleuse de Ptolémée trouvée dans le tombeau de ce roi. La scène est drôle. Arlequin avec sa fausse barbe, son turban, sa robe de chambre, discute avec Brighella dans un arménien de circonstance le prix de la vente. Le comte veut bien enfin payer la fameuse veilleuse 12 sequins. Arlequin décampe prestement avec cette bonne aubaine, suivi de près par Brighella qui s'efforce de rattraper son compère. Seul, le seigneur Pantalone, homme sage et prudent, essaie de désiller les yeux de l'antiquaire naïf, mais en vain. La Colombine, en servant tous les camps, en recevant de toutes les bourses, a terriblement brouillé les affaires. Le pauvre comte ne trouvant

plus un instant de repos dans cette pétaudière réclame la réunion d'un conseil de famille. Les dames y paraissent flanquées chacune de son sigisbée. Mais au beau milieu d'un discours sur la nécessité de la paix domestique, l'antiquaire jette les yeux sur un camée suspendu à la chaîne de montre de sa belle-fille. Il croit avoir découvert une pièce rare, veut la voir de plus près, tire son binocle, tourne et retourne le camée et insiste pour en faire l'acquisition immédiate. Il se raccommode aussitôt avec sa belle-fille, mais sa femme offusquée se lève et s'en va, et voilà le conseil de famille renvoyé aux calendes grecques.

Brighella, qui décidément est un fureteur infatigable, fait acheter à son maître une collection ridicule composée de coquilles d'huîtres, de chiens morts et d'objets tout aussi insignifiants. Il faut que le sage Pantalone intervienne encore, démontre au comte sa folie, et par un traité en règle, s'engage à mettre de l'ordre dans la maison. Les docteurs et chevaliers parasites seront éconduits, la Colombine mise à la porte; la comtesse vivra dans ses appartements, sa belle-fille dans les siens, et le pauvre antiquaire, délivré de tout souci, pourra désormais admirer à l'aise dans son cabinet toutes ses curiosités plus ou moins authentiques.

La pièce, jouée dans les traditions goldo-

niennes, était fort bien montée et les costumes en étaient fort riches. Arlequin et Brighella (le premier personnifiant toujours le masque de Bergame, et le second celui de Vérone), jouaient selon l'usage avec des loups, l'un en noir, l'autre en brun foncé. Quant à l'acteur chargé du rôle de Pantalon, *masque* de Venise, il avait jugé plus simple de se barbouiller en noir le haut du visage. Mmes Clara Della Guardia, Anita Dondini, MM. Carlo Duse, Cesarino Dondini, Valenti, complétaient cet ensemble, ce dernier fort amusant dans la spirituelle caricature de l'antiquaire.

Noms connus du public, pour la plupart, car ce Duse (Pantalon) fait partie de l'innombrable famille des Duse, comédiens illustres de père en fils, et se trouve être le cousin germain de la grande Eléonora Duse. Tenant à peu près tous les emplois, il se montre toujours dans tous très convenable, tel autrefois Landrol chez nous. De plus, sa famille étant originaire de Chioggia, rien d'étonnant qu'on lui confiât ce rôle de Pantalon écrit en partie en dialecte vénitien.

Cesarino Dondini est, comme son camarade, un enfant de la balle dans toute l'acception du mot. Il y a eu des générations de Dondini célèbres au théâtre, et celui-ci y tient une place honorable depuis vingt ans dans les emplois de *generico* et de *brillante*.

Mme Della Guardia enfin, femme du comédien de ce nom et consacrée « première actrice absolue » en Amérique, partage avec l'acteur De Sanctis tous les premiers rôles de cette compagnie.

Nous y reviendrons.

---

V

## LE THÉATRE D'ART

(*Suite et fin.*)

La *Mérope* de Maffei. — Travail écrasant des artistes. — Le rideau du Politeama Gerbino. — Mme Giacinta Pezzana. — Ses qualités tragiques. — La *femme d'un grand artiste*. — Compte rendu de la pièce couronnée au Concours. — Mlle Tilde Teldi. — La *Satire* et *Parini*. — Paolo Ferrari. — Histoire de la pièce. — Les souvenirs qu'elle évoque. — Sa valeur littéraire. Les deux satires. — Luigi Monti. — Pièce de digestion difficile pour un étranger.

Le 30 septembre, à l'occasion du Congrès dramatique dont nous aurons à nous occuper un peu plus loin, le Théâtre d'Art afficha *Mérope*, véritable curiosité littéraire, car il s'agissait d'une vieille tragédie du marquis Scipione Maffei, représentée pour la première fois à Vérone, en 1713.

Cette soirée sensationnelle étant donnée en l'honneur des congressistes, auteurs, critiques, acteurs, etc., pour cette fois la salle était pleine. Je me demande seulement comment on peut arriver, dans ce théâtre, avec un personnel relativement réduit, à mettre chaque soir une

nouvelle pièce en scène? Le but poursuivi est incontestablement très louable, le répertoire bien choisi dans tout ce que les littératures italienne, française, allemande et norvégienne ont produit de mieux depuis deux siècles. Mais comment ces acteurs peuvent-ils faire pour apprendre tant de rôles à la fois? Quand trouvent-ils le temps de répéter? Et j'ajouterai même : Comment l'imprésario fait-il pour aligner ses comptes étant donné le bon marché des places et des salles souvent à moitié vides?

En entrant dans la salle, ce soir-là, j'aperçus un rideau d'avant-scène que je n'avais pas remarqué la fois précédente. Le sujet en est assez énigmatique : une place publique de l'époque Louis XIII, encombrée d'une foule considérable ; des tentes, des baraques, des saltimbanques, des marchands ambulants, des guinguettes; à gauche, la rive d'un fleuve où abordent de nombreuses barques. Personne ne peut me dire ce qu'a voulu représenter l'artiste, et comme ce site ne ressemble aucunement à une place actuelle de Turin, je n'en sais pas davantage que les habitués du théâtre.

Qu'est-ce donc que cette *Mérope* datant de 1713, bien antérieure à celles de Voltaire et d'Alfiéri, par conséquent, et qui fut traduite en français par Fréret?

Le sujet de *Mérope* est trop connu pour que nous nous y arrêtions longuement. Mérope, veuve de Cresphonte, roi de Messénie, pleure la perte de son fils qui aurait dû régner sur Messène, et doit subir le joug du tyran Polyphonte. Un crime vient d'être commis, et l'assassin qui était en état de légitime défense, paraît-il, est amené au palais. Un joyau, une bague trouvée sur le cadavre de la victime, a fait croire à Mérope que ce cadavre est celui de son fils perdu. Polyphonte, enchanté d'être débarrassé d'un rival probable, entoure d'égards l'assassin que Mérope veut tuer de sa propre main à deux reprises. Elle en est empêchée la seconde fois par le vieillard à qui l'enfant avait été jadis confié. Celui que l'on accuse d'assassinat, c'est Égisthe, le propre fils de Mérope. Dans de telles conditions, le tyran est dépêché vivement dans un autre monde, et c'est Égisthe qui régnera.

Les cinq actes de cette tragédie, que l'on écoute encore sans fatigue, malgré ses deux siècles, se passent dans le même décor, suivant l'antique usage, et ce décor est, ma foi, fort convenable : une espèce de palais grec avec vue au fond sur la mer.

Mérope, c'est M^me^ Giacinta Pezzana, une actrice célèbre en Italie, que je définirai ainsi : une Marie Laruent piémontaise. Jouant avec une

grande autorité les rôles de *Mère-noble*. Mme Pezzana appartient incontestablement à la grande école, et quoique ayant débuté jadis dans le répertoire piémontais, sa carrière dans le drame italien fut fort belle. Ses compatriotes la considèrent, toutes proportions réduites, comme une émule de Mme Adélaïde Ristori.

Son regard, son visage sont d'une mobilité excessive, ainsi que le veut l'école italienne faite avant tout de mimique ; néanmoins, pas d'exagération, pas de cris et une grande sobriété de jeu. Nous avons connu plusieurs tragédiennes populaires françaises, Mme Cornélie, par exemple. Mme Giacinta Pezzana est mieux que ne fut Cornélie. J'ai vu souvent Mme Agar, qui était alors sculpturale et jeune ; Mme Agar n'avait pas l'acquis de la Pezzana.

Très appréciée du public, qui se rappelle ses longs états de services, cette éminente tragédienne est rappelée souvent à l'avant-scène, et c'est justice. Carlo Duse, dans le rôle du tyran, Alfredo Desanctis dans celui d'Egisthe, sont convenables et suffisamment classiques, et c'est déjà beaucoup de n'être pas ridicule lorsque l'on joue une tragédie démodée.

On nous a annoncé que le spectacle finirait par *la Moglie di un grande artista* (*la Femme d'un grand artiste*), comédie en un acte récom-



M^me Giacinta Pezzana (dans *Thérèse Raquin*).

Photographie R. Alvino, Florence.

pensée d'un prix de mille lires au concours de l'Exposition de Turin. L'auteur est un M. Ludovico Muratori. Mais au risque de me mettre en travers de l'opinion du jury qui n'avait peut-être pas mieux sous la main, j'ai bien de la peine à voir dans cette « comédie » autre chose qu'une berquinade, dans le goût du *Bonhomme Jadis*, sans avoir les qualités exquises du petit bijou ciselé par Murger. Otez de cette bluette les jolis costumes Louis XVI, il n'en resterait vraiment pas grand'chose.

Un vieux graveur, représenté par Carlo Duse, très bien dans ce rôle de financier grime, veut marier sa fille à un grand artiste. J'ai cru comprendre qu'il s'agissait d'un peintre ou d'un sculpteur vénitien déjà en passe de devenir célèbre. Un élève-peintre qui travaille dans l'atelier du graveur aime la fille de celui-ci et en est aimé. Il faudra donc, en présence de la volonté paternelle, que la belle fixe son choix. Ses bouderies pour l'homme célèbre, ses œillades pour l'artiste inconnu permettront à l'auteur de nous mettre sous les yeux une petite scène à la Greuze : la jeune fille est placée au milieu de l'atelier, et le grand homme assis à gauche veut esquisser son portrait, un bouquet de fleurs à la main. Celle-ci, que ce projet n'intéresse guère, prend de suite un air grognon, jusqu'au moment

où elle s'aperçoit que le rival préféré, assis à son chevalet de l'autre côté de la scène, veut aussi reproduire ses traits. Il en résulte, comme on peut se l'imaginer, des attitudes fort amusantes, tristes par ici, gaies par là, tandis que le vieux graveur examine avec passion une collection d'estampes rares.

L'auteur eut une grande chance : celle de rencontrer, dans ce théâtre, une ingénue aussi jolie, aussi gracieusement inexpérimentée même, que M<sup>lle</sup> Tilde Teldi, un aimable pastel du XVIII<sup>e</sup> siècle, un adorable petit Saxe. Cette jeune fille lui a sauvé une belle mise.

. . . . . . . . . . . . . . . .

La dernière fois que j'allai assister aux représentations du Théâtre d'Art, ce fut le 22 octobre. On avait affiché la célèbre pièce de Paolo Ferrari, *la Satira e Parini*, et depuis plus d'une semaine les journaux annonçaient à grand bruit l'arrivée prochaine de Milan à Turin du célèbre acteur Luigi Monti. Il avait déjà paru à ce théâtre, quelque temps auparavant, dans *Povero Piero*, et avait été jugé diseur impeccable. Je voulus donc connaître Luigi Monti, et beaucoup pensèrent comme moi, sans doute, car ce soir-là je trouvai la salle pleine bien que les fauteuils eussent été augmentés d'une lire.




Mlle Tilde Teldi.

Photographie Sciutto, Gênes.

M. Vittorio Ferrari, qui vient de publier les mémoires de son père d'après le sommaire autobiographique qu'il avait laissé [1], nous a raconté la genèse de *la Satira e Parini* (*la Satire et Parini*). Ayant vu dans la vitrine d'un libraire, à Modène, un livre intitulé : *l'abbé Parini et la Lombardie au siècle passé*, écrit et publié par Cesare Cantù vers l'année 1854, Paolo Ferrari conçut immédiatement l'idée d'écrire une comédie historique. Il acheta le livre, le lut avidement, pénétra les mystères des académies littéraires du siècle dernier, et se mit à l'œuvre quand il fut frappé de cécité presque complète. Le malheureux écrivain qui avait une nombreuse famille à élever fut condamné à un repos forcé pendant lequel il lui était défendu de lire et d'écrire, mais non de penser. Revenu à la santé, *la Satira e Parini* fut achevée en quarante jours.

On était à la saison du Carnaval de 1856, et la Compagnie dramatique des frères Dondini, à laquelle appartenait le brillant comédien Gaspare Pieri, donnait alors une série de représentations au théâtre Alfiéri à Turin. La pièce fut reçue et mise immédiatement en répétitions ; le nom de Paolo Ferrari qu'avait rendu célèbre

[1] *Paolo Ferrari*, par Vittorio Ferrari, Milan, Casa Editrice Baldini Castoldi et Cie, 1899.

son *Goldoni et ses seize comédies nouvelles*, était à lui seul un sujet d'attraction considérable, et le succès ne trompa pas l'attente de l'auteur. Députés, sénateurs, le corps diplomatique (Turin était alors la capitale du royaume de Sardaigne), lettrés, poètes, journalistes, la Cour, tout le monde voulut voir la pièce nouvelle. Cavour, Rattazzi, Mamiani, Cordova allèrent féliciter l'auteur sur la scène. Ce fut un triomphe complet, et le mouvement s'étendit bientôt aux provinces.

Qu'avait donc voulu démontrer l'auteur? Il nous l'a dit lui-même dans la préface qu'il écrivit pour l'édition de Milan 1858, préface qui ne fut pas reproduite dans les éditions suivantes. Conformément à son titre *la Satira e Parini*, l'auteur voulait démontrer que dans les temps de corruption de coutumes et de goût, il existe deux espèces de satires; l'une anonyme, triviale, personnelle, qui part d'un esprit bas et que l'on ne peut comparer qu'à la vermine. L'autre, celle que l'on signe, celle dont on revendique la paternité, urbaine, civile quoique cinglante, qui frappe tout le monde, tout en ne frappant personne. Celle-ci vient d'une âme noble, cultivée, élevée. Elle cautérise et assainit. La première se range dans la catégorie des délits communs; la seconde appartient au domaine des arts et

prend place à côté de la poésie et de l'histoire. La première active la corruption où elle existe ; la seconde corrige, ou du moins tente de redresser les mœurs. La première est vénale, fille de l'envie ou de l'impuissance ; la seconde est le produit d'un esprit indépendant et supérieur : Parini au siècle passé. Telle est toute la trame de la comédie dans laquelle l'auteur va montrer son héros en pleine vigueur, ardent au combat et à la riposte, un Parini de trente-six ans.

*La Satira e Parini*, pièce classique, fait donc revivre, surtout à Turin, une foule de souvenirs glorieux pour l'auteur et les interprètes de jadis, aujourd'hui disparus les uns et les autres. Mais, dussé-je dire ici une monstruosité, je ne conseillerai jamais à un étranger d'aller entendre toute une soirée le chef-d'œuvre de Ferrari.

Assurément la valeur littéraire de l'œuvre est incontestable ; assurément Luigi Monti est un vaillant artiste dont la sobriété, la correction, la diction s'imposent. Il n'en est pas moins vrai que je suis là, assis dans mon fauteuil, pour assister à une action théâtrale, et que cette action je l'attends en vain jusqu'à la fin. Les ridicules de la société milanaise au XVIIIe siècle (l'action se passe à Milan en 1765) peuvent être admirablement dépeints, je n'en disconviens pas ; les vers qui se débitent peuvent être bien

frappés et fort spirituels, tout cela je l'admets. Mais lorsque j'aurai vu pendant les deux premiers actes comment la satire-libelle se produit, se répand, se développe grâce à la vénalité, à l'envie, aux basses jalousies, lorsque j'aurai tendu mon esprit pour comprendre toutes les finesses de la langue que l'on parle, en ma qualité d'étranger je me trouverai singulièrement fatigué. Tel un Anglais, comprenant parfaitement le français, que l'on emmènerait voir jouer le *Misanthrope* sans crier gare. Tout en reconnaissant qu'il est en présence d'un chef-d'œuvre, cet Anglais finirait par nous avouer que l'intrigue entre Alceste et Célimène l'a laissé terriblement froid. Il faut toute une préparation, tout un entraînement pour entendre avec fruit de semblables pièces.

Chaque noble, de peu d'instruction, arrive flanqué de son poète qui lui compose des vers de circonstance ; Parini, honnête et pauvre, est presque seul à ne mendier ni protection, ni or ; il fréquente les riches, il est vrai, mais homme supérieur dans toute la force du terme, il se contente d'en louer les vertus et d'en critiquer les faiblesses. Enfin la pièce est aussi construite de telle sorte que de temps à autre Parini nous récite ses propres vers, tel Gringoire dans le *Gringoire* de Théodore de Banville.

La scène où l'on fait venir l'enfant nouveau-né pour permettre à un poète de lui réciter l'ode qu'il lui dédie, le marmot criant à tue-tête pendant que le versificateur s'égosille, les femmes agacées décidant que l'on doit en rester là pour aujourd'hui ; le marquis amphitryon se faisant improviser deux vers pour les réciter à ses hôtes au moment de se mettre à table, et les répétant tout de travers ; la séance de l'Académie où la noblesse préside par droit de naissance et où l'on dort en écoutant le discours du chevalier, tout cela est bien présenté et fait rire. Les strophes lancées par Luigi Monti avec une sobriété rare ; les costumes fort riches, la mise en scène fort convenable, tout cela est parfait.

Luigi Monti, de taille moyenne, un peu replet, ni trop jeune ni trop vieux, a une physionomie assez difficile à saisir. De plus, suivant la coutume des comédiens italiens qui ne veulent jamais sacrifier leurs moustaches, il se colle sur les siennes une toile couleur chair qui produit — pour mes yeux du moins — un singulier effet : tantôt je crois le voir avec ses moustaches et tantôt sans ; de telle sorte qu'il est impossible de dire exactement l'expression vraie de sa figure. Les femmes sont jeunes et jolies sous la poudre ; Valenti joue un rôle de financier avec une bonhomie charmante ; Duse, Alfredo De-

sanctis, Dondini, etc., tiennent les autres rôles... *La Satira e Parini :* pièce littéraire de premier ordre, mais d'une digestion difficile pour un étranger.

---

## VI

## CONCOURS
## CONGRÈS ET EXPOSITIONS DRAMATIQUES

Le deuxième concours de l'Exposition dramatique de Turin. — *Anima.* — Mme Amalia Rosselli. — Le concours de la *Gazzetta del Popolo.* — 244 comédies et 732 actes ! — *La Mèta* (*le But*) et *il Passato* (*le Passé*). — Le Congrès dramatique. — Travaux du Congrès. — L'Exposition dramatique de Turin. — Curiosités théâtrales. — Collections de M. Luigi Rasi.— *I Comici italiani.*

Je ne quitterai pas ce Politeama Gerbino de Turin sans vous parler des concours dramatiques que l'on y organisa pendant mon séjour dans cette ville, et où Mme Amalia Rosselli remporta le premier prix avec sa comédie *Anima.*

Nulle part plus qu'en Italie les compagnies dramatiques n'empruntent au répertoire français leurs pièces nouvelles, et cependant nulle part plus qu'en ce pays l'on encourage, notamment par des concours, les productions nationales. Il faut dire les choses telles qu'elles sont : la plupart des œuvres nouvelles italiennes ne plaisent pas aux Italiens, d'où la nécessité pour les comédiens d'aller chercher leurs pièces à l'étranger.

Sardou, Augier, Feydeau, Bisson, etc., ont presque chaque soir l'honneur de l'affiche. Pourquoi? Parce que — ceci est une idée toute personnelle et que je n'entends nullement imposer — parce que, à mon avis, la nouvelle école italienne veut soutenir des thèses par trop risquées, comme nous l'avons vu pour *la Fin d'un idéal*, et qu'à ce jeu-là, à moins de s'appeler Dumas fils, même avec beaucoup de talent, on est à peu près sûr de se briser.

Les travaux choisis par le jury pour le concours de l'Exposition dramatique de Turin (2e partie) — je ne parle toujours que de ce que j'ai connu — étaient au nombre de trois : deux comédies et un drame. Les auteurs ne devaient être nommés qu'après la représentation. Le prix était de 2.000 lires. Le lieu du concours désigné fut le Politeama Gerbino, et les interprètes, les artistes de la compagnie du Théâtre d'Art. La lutte décisive eut lieu le 29 octobre, et ce fut Mme Amalia Rosselli — une inconnue de la veille — qui triompha avec sa comédie *Anima* (âme).

Quelques mots d'abord sur la personnalité de l'auteur : Mme Amalia Rosselli, nièce de M. Caponi, le correspondant de la *Tribuna* à Paris, appartient à une famille vénitienne ; un de ses frères est référendaire au Conseil d'Etat. Ayant épousé un riche gentilhomme de Livourne, très




M^me Amalia Rosselli auteur dramatique.

Photographie Adele, Vienne.

versé dans les choses musicales, M[me] Amalia Rosselli cultive donc la muse dramatique pour son plaisir, presque en secret, à tel point que cette jeune femme n'avait jamais osé livrer aucune de ses productions soit aux journaux, soit aux théâtres. Venue à Turin pour assister incognito à son œuvre, et le dernier soir, le public ne put même ni la connaître, ni la fêter. Des 2.000 lires de prix qu'elle reçut, elle en donna généreusement 500 à l'Association des artistes dramatiques italiens.

*Anima* (*Ame*), tel est donc le titre à la fois simple et superbe de cette pièce. Mais ce à quoi l'on ne s'attend guère — surtout si l'on sait que l'auteur est une femme — c'est à tant de vigueur, tant de sincérité, tant d'audace sévère et sereine. Logique, inflexibilité, clarté, telles sont les règles de conduite de cet ouvrage. A présent, la thèse vous plaira-t-elle ? Ceci est une tout autre question, car il ne s'agit rien moins que de mettre en parallèle la virginité du corps et celle de l'âme. L'homme recherche seule la première, et se soucie fort peu de l'autre.

Olga de Velaris aime Silvio Vettori. Elle lui a donné toute son âme vierge où aucune autre image ne s'était jamais fixée. Mais, presque enfant encore, elle avait été vendue, et son corps n'est plus comme son âme. Elle s'en confesse

à l'être aimé, espérant que celui-ci, dédaignant les vieux préjugés du monde, saura comprendre qu'elle lui appartient ainsi bien autrement que si elle lui avait donné seulement son corps sans amour. « Je t'ai aimé et je t'aime plus que si j'avais été ta maîtresse, » lui dit-elle.

Silvio, qui ne pense pas tout à fait comme elle sur ce sujet délicat, juge alors prudent d'épouser une jeune fille, sœur d'un sien ami, Graziana Mauri — une véritable vierge celle-là, — mais dont l'âme est remplie de curiosités malsaines, de désirs inavouables, et qui, si elle lui reste fidèle de corps, le trahira de mille façons avec son âme.

En attendant, Olga a refait sa vie ; elle a trouvé sur son chemin un honnête homme, le frère de Graziana, qui l'a épousée, l'aime et la rend heureuse. Olga et Silvio se revoient naturellement. Silvio, reconnaissant trop tard qu'il a laissé échapper la femme qui seule eût fait son bonheur, voudrait en obtenir, au moins, une parole de regret ou d'amour. Cette parole, Olga ne peut plus la prononcer, et Silvio, de désespoir, se suicide.

Telle est cette pièce habilement faite, et qui malgré une thèse fort discutable, remporta à l'unanimité le premier prix du concours, aux applaudissements de l'auditoire.

Les concours dramatiques étant à la mode, la

*Gazzetta del Popolo della Domenica*, journal de Turin, ouvrit le sien (le 2e inauguré par ce journal). A titre de curiosité, je tiens à en rapporter quelques particularités : fermé le 31 décembre 1897 pour la réception des manuscrits, le concours avait reçu 244 comédies, et le jury chargé de les examiner avait dû lire 732 actes ! Il fallut consacrer six mois à ce travail. Enfin *deux* comédies, deux seulement furent désignées pour voir le feu de la rampe en deux soirées différentes, sous ces titres provisoires énigmatiques : comédie *blanche;* comédie *rose*. Je les appellerai de suite par leurs titres définitifs : *Il Passato* (*le Passé*), la comédie blanche, de M. Giuseppe Pagliara de Naples, fut quelque peu malmenée le premier soir. La rose, qui prit le nom de *la Mèta* (*le But*) fut applaudie le second soir. Bref, le résultat du *Referendum* sur 356 votants, fut le suivant :

| | | | |
|---|---|---|---|
| *La Mèta* (*le But*) . . | voix | 316 | (Prix 500 lires). |
| *Il Passato* (*le Passé*). | — | 35 | |
| Bulletins nuls . . . | | 5 | |
| TOTAL DES VOTANTS | | 356 | |

La représentation de ces ouvrages avait eu lieu dans la salle du théâtre Carignano de Turin. Nous analyserons rapidement les sujets traités pour démontrer une fois de plus quelle est la tendance artistique actuelle en Italie.

D'abord, *le Passé*. Un jeune homme dont la maîtresse s'est tuée, a de fréquents rendez-vous avec la sœur de celle-ci, dans la chambre même où le drame eut lieu. Comment cet événement est-il arrivé ? Tout cela est laissé un peu dans l'ombre. Il nous faut prendre les choses au point où elles en sont. Rien n'est clair, rien n'est précis. Qu'est-ce aussi que cette sœur ? Par quelle suite de circonstances a-t-elle repris la place de l'ancienne maîtresse ? L'auteur le sait peut-être, mais il a bien garde de nous le dire. Et cet amant, quelle sorte d'homme est-ce ? A qui avons-nous affaire ? A un amoureux sincère, deuxième manière, ou à un cynique Don Juan ? Un critique italien a qualifié cette donnée de *rébus*. Le mot est juste.

Cependant les deux amoureux du premier acte se trouvent mariés au troisième. Mais voyez un peu l'état d'âme de ce malheureux ou stupide jeune homme : celui-ci n'a aimé Anna (c'est le nom de la sœur de la morte) que par un effet réflexe du passé. Aujourd'hui que le passé est profané, il ne peut plus aimer Anna. C'est le sentiment décrit par Georges Rodenbach dans *Bruges la Morte*, avec cette différence que le protagoniste de Rodenbach tue la femme, tandis que celui de M. Pagliara se tue lui-même.

*Le But* a un peu plus d'originalité. Le comte

Carlo est à la recherche d'un sérum contre l'épilepsie, et comme il n'a pas d'argent pour se livrer à ses études, il épouse une demoiselle déjà mère, mais fort riche. Le mariage a été fait au moyen d'une annonce insérée à la quatrième page d'un journal, et l'auteur nous laisse entendre qu'une femme qui a eu un amant et qui a recours à une annonce pour se marier, ne peut que mépriser l'homme qui se présente à elle sous de tels auspices. Nous pourrions demander à notre tour à cette dame pourquoi elle s'est fait mettre dans le journal ? Bref, elle hait son mari, et veut partir avec son enfant, que l'on fait passer aux yeux du monde pour une petite nièce, lorsque survient son père, qui, lui, tient au contraire son gendre en haute estime. Il ordonne à sa fille de rester au logis conjugal, et celle-ci obéit, rongeant son frein, quand, au quatrième acte, derrière un paravent, l'enfant est frappée d'une attaque d'épilepsie. Epouvante bien naturelle de la mère qui vient d'avoir avec son mari une scène violente dans laquelle elle lui a lancé tout son mépris en plein visage. Le mari s'en venge en guérissant l'enfant à qui il inocule son sérum, et la petite fille, revenue à la santé, répète ces paroles que lui a enseignées la mère : « Maintenant que tu m'as sauvée, moi, sauve aussi la maman ! »

J'arrive à parler du congrès.

L'Exposition de Turin, motif tout trouvé à congrès, donna donc lieu aussi à un *congrès dramatique*. J'ai raconté dans un précédent chapitre comment j'avais assisté à une représentation extraordinaire de *Mérope* donnée en l'honneur des congressistes.

Ce congrès dramatique (le 5e de ce genre) fut ouvert à Turin, fin septembre, dans les salons de la Société promotrice des Beaux-Arts. On y vit côte à côte un ministre, un préfet, de nombreux auteurs, acteurs et critiques, et notamment MM. Giuseppe Giacosa, Marco Praga, Luigi Rasi, Pozza, Manca, E. A. Butti, G. M. Scalinger, Sabatino Lopez, Mme Pezzana, Andò, Talli, Pilotto, De Sanctis, Dondini, Giuseppe Gloria, Onorato Giraud, Delfino Orsi, D. Lanza, G. Cauda, Mario Leoni, Cesare Demaria, Francesco Pastonchi, Carlo Lotti, G. Montecchi, Carlo Bernardi, Federico Musso, etc.

Sans entrer dans le fond du débat, il s'agissait pour les congressistes de rechercher des moyens qui puissent favoriser la production italienne. C'est ainsi que l'on émit le vœu que le gouvernement instituât des prix en manière d'encouragement. Mais une autre question se posait : la concentration dramatique n'existant nulle part en Italie, où devra-t-on représenter les ouvrages

primés ? Les uns veulent imposer trois villes, parmi lesquelles Rome et Florence. Les autres se contenteraient d'une ou de deux. Puis l'on se demande, — puisque le gouvernement ne subventionne personne — si l'on ne ferait pas bien de créer des prix en faveur des compagnies dramatiques qui, dans le courant de l'année théâtrale, ont représenté le plus grand nombre d'ouvrages nouveaux italiens, en les entourant de tous les éléments nécessaires. On propose enfin de fonder une chaire de littérature et de critique dramatique dans une ville quelconque, et de faire commencer l'année dramatique le 1er octobre au lieu du premier jour de carême, suivant l'usage actuel.

Beaucoup de bonne volonté, comme on voit... Mais, hélas ! de la coupe aux lèvres ! Il est vrai qu'en n'émettant aucun vœu on reculerait encore les solutions.

La bonne volonté ! Mais ce n'est pas ce qui manque en Italie, pas plus que l'esprit d'initiative ; j'en prends pour exemple les *Expositions dramatiques*.

En 1894, le hasard m'avait fait assister à celle de Milan, fort réussie pour tout ce qui concernait surtout la décoration artistique, les maquettes, les accessoires, etc. Celle de 1898, à Turin, visait plus haut ; elle s'efforçait surtout

de faire revivre les souvenirs dramatiques par la gravure, la bibliographie, la photographie, la caricature, ainsi que par l'exhibition d'objets ayant appartenu aux premiers artistes italiens.

La Bibliothèque Civique de Turin y avait envoyé des autographes ; la Société de Prévoyance entre les artistes dramatiques, à Rome, un tableau et des portraits ; Salvini Tommaso, de Florence, son portrait, des couronnes, des médailles, toutes choses relatives à sa carrière dramatique ; la famille d'Ernesto Rossi, des costumes, des armes ayant appartenu au grand tragédien ; M^me^ Ristori, des autographes, des photographies, des costumes ; la Comédie-Française des autographes de Goldoni ; le sous-comité de Naples y avait reproduit le Théâtre S. Carlino ; et le *Piccolo Faust*, journal théâtral illustré de Bologne, y avait exposé de bien curieuses collections de publications dramatiques, de programmes, de numéros exceptionnels, de portraits et de caricatures d'artistes, d'auteurs, de critiques ; des albums, des manuscrits de comédies et de farces, l'histoire des spectacles, des autographes, des tableaux de compagnies, des affiches, etc.

Enfin, dans une salle spéciale, dite salle Rasi, les amateurs pouvaient faire un long stage pour y admirer une partie des splendides collections

qui servirent à édifier ce monument unique dans l'histoire de l'art dramatique, *I Comici Italiani.*

La figure de M. Luigi Rasi, le sympathique Directeur de l'École royale de récitation de Florence, est aussi connue à Paris, à Berlin ou à Londres qu'en Italie. Depuis vingt ans, celui qui fut un brillant jeune premier et qui est toujours resté un diseur exquis et un monologuiste élégant, l'auteur de tant de livres agréables sur le théâtre, M. Luigi Rasi, enfin, s'est consacré corps et âme à une œuvre gigantesque, le *Dictionnaire des Comédiens italiens*, édition de grand luxe[1], biographie, bibliographie, iconographie, etc.

Viennent les vacances, et voici chaque année l'enragé collectionneur de documents sur le Théâtre italien qui, en compagnie de sa femme, sa fidèle collaboratrice, prend la route de la France, de l'Angleterre, de l'Allemagne, furetant partout, dans les archives publiques et privées, dans les bibliothèques, chez les marchands de vieux livres et d'estampes. Qui ne connaît M. Rasi à la bibliothèque de l'Opéra ou à celle de la Comédie-Française?

— Aux seules archives de Modène, j'ai fait copier, me disait-il un jour, plus de cinq cents documents concernant les comédiens italiens des

1. Florence, Fratelli Bocca, éditeurs.

XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. — A Paris j'ai un photographe chargé de me reproduire tout ce qu'il découvre de curieux à la Bibliothèque Nationale, à Carnavalet, partout enfin.

Une visite à la salle Rasi, à l'Exposition de Turin, nous mettait en présence d'une partie de ces curiosités dramatiques, dont quelques-unes rarissimes : rideau d'avant-scène, du commencement de ce siècle, acheté à Padoue, et représentant au premier plan, en costume, le célèbre Luigi Duse, le grand-père d'Eleonora Duse ; sous des vitrines, de nombreuses photographies, et notamment une bien curieuse collection des portraits de la Duse à tout âge et dans tous ses rôles ; des livres rares sur les comédiens italiens en France ; des traités sur l'art dramatique ; les œuvres de l'exposant, ses monologues, et sa superbe édition des *Comici Italiani* (en cours de publication) ; puis, accrochées aux murs, dans plus de cent cadres — soit un tiers de la collection totale — des peintures, des gravures, des lithographies, et toute la série des Arlequins, des Gilles, des Pantalons, des Léandres et des Colombines qui firent pâmer de joie, non seulement les habitants de Rome, de Naples ou de Venise, mais nos archi-grands-pères assidus aux spectacles de la rue Mauconseil, de la rue Saint-Honoré ou de la foire !

## VII

### ERMETE ZACCONI

Ermete Zacconi. — Ses détracteurs. — Flexibilité de son talent. — *Les Jalousies de Lindor*. — Ce que Goldoni nous dit de cette pièce. — Compte rendu. — « Et moi pas ! » — Mme I. Mazzocca. — MM. E. Piamonti et A. Rissone. — *Nerone* de P. Cossa. — Une salle prise d'assaut. — Interprétation de Néron par Zacconi. — Analyse de la pièce. — Un Néron réaliste. — Ovations du public. — Ecole italienne. — Un mot de Silvain à Fr. Sarcey. — *Amleto*. — Mounet-Sully et Zacconi. — Un comédien ibsénien. — Départ pour la Russie. — A quand Paris ?

Depuis mon arrivée en Italie, j'avais entendu vanter Zacconi.

— Assurément oui, me disait-on, nous avons Ermete Novelli que vous connaissez à présent comme nous. Mais Zacconi, monsieur, Zacconi !

— Mais enfin où est-il en ce moment votre Zacconi ?

— A Alexandrie, pour quelques jours, mais il passera par Turin avant de partir pour Saint-Pétersbourg et Budapest.

Car voici un fait que j'ai déjà consigné dans mon *Théâtre en Espagne* et précisément à propos de Novelli dont je signalais l'énorme talent un

an avant qu'il ne fût question qu'il vînt à Paris : un artiste étranger de grande valeur est connu à Saint-Pétersbourg, en Hongrie, en Amérique, partout, avant d'être connu chez nous.

L'art d'Ermete Zacconi, à dire vrai, rencontre en Italie même d'assez violents détracteurs : on lui reproche, par exemple, de trop se complaire dans des études pathologiques ; de trop rechercher la vérité matérielle ; de s'être voué d'une façon trop complète au répertoire d'Ibsen où il excelle. Par contre, d'autres — et ils sont nombreux — le portent aux nues !

Sans parti pris aucun, allons donc entendre Zacconi.

Ermete Zacconi commença la série de ses représentations au Théâtre Alfiéri, à Turin, le 31 octobre, par l'*Ami des femmes* de Dumas fils, puis le 1er novembre par *Kean*. J'allai l'entendre pour la première fois le 2 novembre dans *le Gelosie di Lindoro* (*les Jalousies de Lindor*), comédie en trois actes de Goldoni. Sa compagnie s'intitule simplement : « Compagnie dramatique italienne dirigée par l'artiste Ermete Zacconi. »

— Singulière façon, direz-vous, d'aller apprécier un tragédien en allant le voir jouer dans une comédie.

— Moyen infaillible, répondrai-je, pour juger de la flexibilité de son talent. Car nous l'avons



Ermete Zacconi.

Photographie Sciutto, Gênes.

bien vu, nous-mêmes, à Paris. Un véritable artiste dramatique italien ne se cantonne pas, comme c'est l'usage en France, dans un genre, dans un emploi ; Ermete Novelli joue le *Père Lebonnard* ou *Michel Perrin* aujourd'hui ; demain il sera *Schylock*, ou *Othello*. Après quoi il viendra dans un entr'acte réciter un de ces monologues comiques où il excelle.

De même fait Zacconi. Et ce Lindor des *Jalousies* est, à vrai dire, un bien proche parent de notre Figaro. Or n'est-il pas curieux, comme il va nous être donné de le faire, de pouvoir juger un artiste dans trois rôles aussi opposés que Lindor, Néron et Hamlet ?

Goldoni nous a raconté dans ses *Mémoires* la façon dont il avait été amené à écrire ces *Jalousies de Lindor*. Il se trouvait à Paris depuis plusieurs années déjà, lorsqu'une dame du Midi de la France, qui était fort éprise de la langue italienne, lui adresssa un jour de vifs reproches sur l'abandon où il avait laissé le théâtre italien, lui rappelant quelques-unes de ses compositions, telles que *les Amours d'Arlequin et de Camille*, *la Jalousie d'Arlequin* et *les Inquiétudes de Camille*, trois canevas qui se faisaient suite et que les comédiens italiens pouvaient cependant développer séparément, suivant l'usage alors adopté.

— Pourquoi ne pas mettre ces trois sujets en

dialogue ? ajoutait son interlocutrice. Vous pouvez écrire là trois comédies charmantes qui vous feraient certainement grand honneur.

C'était précisément le moment où les troupes italiennes manquant d'ouvrages nouveaux suppliaient Goldoni de leur envoyer des manuscrits.

Une difficulté pourtant surgissait : la compagnie à laquelle l'auteur vénitien destinait ces ouvrages manquait d'un Arlequin du talent de Carlin ou de Sacchi. C'est alors que Goldoni eut l'idée de rehausser un peu son sujet en substituant à l'Arlequin et à la soubrette deux personnages de classe moyenne, réduits par suite de revers de fortune à la position de secrétaire et de gouvernante. Et voilà comment les trois canevas ci-dessus se transformèrent en trois comédies dialoguées, sous les titres de : *les Amours de Zélinde et de Lindor ; la Jalousie de Lindor ; les Inquiétudes de Zélinde ;* ce qui prouve, soit dit en passant, que Beaumarchais ne fut pas seul de ce temps à écrire une trilogie telle que *le Barbier de Séville, le Mariage de Figaro* et *la Mère coupable.*

Revenons à *la Jalousie de Lindor*, créée alors à Venise avec un succès honorable, et représentée aujourd'hui à Turin sous le titre (au pluriel) de *les Jalousies de Lindor,* avec Ermete Zacconi comme principal interprète.

Le sujet ? Le fils de la maison entretient une intrigue avec la Barbara, une chanteuse, et lui a écrit une lettre en français. L'intendant, fort curieux, brûle du désir de savoir ce que peut bien contenir cette missive, et l'apporte en grand secret à Zélinde, la gouvernante, afin de se la faire traduire. Mais Zélinde, jeune et jolie femme, a pour mari Lindor, le secrétaire, homme effroyablement jaloux. Il accuse sa femme de trahison, et surprend la lettre. Mais ne sachant pas le français lui-même, il doit avoir recours à un ami de son maître, qui veut bien lui en faire connaître le contenu. Pour mieux lire, celui-ci confie son claque à Lindor, et à chaque phrase le jaloux secrétaire met en pièces le chapeau du traducteur naïf et complaisant.

Don Roberto, un bon type de ganache, et le maître de la maison, est au fond un brave homme qui tient fort à ses serviteurs ; il refuse le congé que vient lui offrir Lindor, lequel, forcé de parler, finit par avouer son malheur supposé tandis que Don Roberto refuse d'y croire. La gouvernante en larmes affirme sur son honneur qu'elle n'est pas coupable, et cependant refuse de dire à qui cette lettre est destinée.

Le point culminant de cette scène est celui où Lindor répète sans cesse un de ces mots typiques qui suffisent souvent seuls à faire la fortune

d'une comédie. Le brave Roberto ne demande pas mieux que de se laisser convaincre, et Lindor, après chaque explication de sa femme, dit à brûle-pourpoint à son maître :

— Alors vous êtes convaincu, vous ?

— Oui, répond le vieux, d'un air bonhomme.

— Et moi, pas !

Ce : « Et moi pas ! » revenant sans cesse, et admirablement lancé par Zacconi, produit un effet étonnant, et met en gaîté toute la salle.

Les scènes de fâcheries et de raccommodements entre les deux époux sont bien un peu des réminiscences de notre Molière ; mais tout cela est gai, bon enfant, bien enlevé. C'est du Goldoni, en un mot. Et le Goldoni, avec *les Jalousies de Lindor* et Zacconi précisément, fait encore actuellement 7.000 francs par soirée à Budapest.

M^me^ I. Mazzocca est une bien alerte, bien jolie, bien intelligente Zélinde ; E. Piamonti nous donne un Don Roberto excellent, parent de nos Géronte et de nos Argan ; un certain A. Rissone, le dernier sur l'affiche cependant, trouve le moyen de se tailler un succès très personnel dans un petit rôle de paysan. Quant à Zacconi, que dire de lui dans ce rôle : c'est un bon Coquelin, du temps où Coquelin triomphait à la Comédie dans *le Mariage de Figaro ;* et je

ne crois pas que je puisse faire un meilleur compliment à l'excellent comédien italien [1].

Or voilà ce qui m'inquiétait : comment ce même Zacconi pouvait-il devenir Hamlet ou Néron ? Le 6 novembre, l'on afficha *Néron*. Inutile de vous dire que je ne manquai pas de me rendre ce soir-là à l'Alfieri.

Ce *Nerone*, à vrai dire, n'est pas intitulé tragédie, ni même drame, mais *comédie* en un prologue et cinq actes. C'est une pièce devenue classique en Italie ; elle n'est pas tout à fait nouvelle, et son auteur est l'illustre poète P. Cossa, mort à Livourne en 1881. *Néron*, comédie ? Voici encore une autre surprise. Peut-on se figurer *Néron* sans grande mise en scène, cortèges, ballets, défilés ? Il est certain que nous allons voir pour le moins Agrippine, Britannicus, Poppée ou tout autre personnage historique ? Détrompez-vous. Si vous consultez l'affiche avec nous, vous verrez que tous les personnages choisis par l'auteur, se réduisent — indépendamment du protagoniste — à une affranchie, une esclave et danseuse grecque, un prince du Sénat, un bouffon, un vieux gladiateur, un mime,

[1] Dans une lettre adressée de Rome au *Figaro*, par M. Samuel, directeur des Variétés, je relève le passage suivant à propos de Zacconi : « *un faux Coquelin*, mâtiné de Bressant. » Il est vrai qu'il ne l'avait vu que dans le rôle d'Olivier de Jalin du *Demi-Monde*. (*Figaro* du 8 mai 1899.)

un astrologue, un marchand d'esclaves, un tavernier.

J'arrive de bonne heure à l'Alfieri, et bien m'en prend, car malgré un temps épouvantable le théâtre est littéralement pris d'assaut. Le parterre debout a débordé dans le pourtour. Des grappes humaines surplombent à la galerie. L'attente est immense, et n'ayant pu lire la brochure, pour cette raison que l'édition est épuisée, le plaisir en ce qui me concerne n'en sera que plus complet. A peine le sextuor a-t-il terminé ses accords — c'est un usage constant en Italie, — que le bouffon Ménécrate vient, devant le rideau baissé, nous annoncer dans un prologue fort joliment troussé, que l'auteur va nous montrer non pas un Néron à tirades, mais un Néron nouveau, intime, un Néron courant le guilledou dans les ruelles et dans les bouges, et lorsque la toile se lève enfin sur une salle du palais des Césars, nous voyons ce Néron les bras nus, chargés de bijoux, dans un costume des plus efféminés, plaisantant avec son bouffon et se croyant un grand artiste. Il éconduit le prince du Sénat qui vient pour lui parler des affaires de l'État, et se plaint, à la façon d'un enfant, de n'avoir plus d'argent pour ses plaisirs et pour ses bêtes. Ce n'est donc pas un Néron terrible et barbu, un Néron à gros yeux que



Ermete Zacconi dans la *Morte civile*.

Photographie Sciutto, Gênes.

nous avons devant nous, mais un Néron imberbe, habillé à la façon d'une femme, passant successivement du rire à la colère, de la puérilité à la terreur, et s'arrêtant court dans un élan d'emportement pour faire des roulades, à la seule idée qu'il va compromettre sa voix et ne pourra plus chanter en s'accompagnant sur la lyre ! Rôle admirable, tout de composition et dans lequel, dès les premières scènes, Zacconi se montre à une hauteur incomparable.

L'Empereur se fait amener une danseuse grecque, Egloge. Elle apparaît dans ce palais comme une vision souriante ; elle est jeune, elle est belle, insouciante et gaie. Elle n'a jamais connu l'ennui et le déclare. Néron ne faisant pas sur elle l'impression voulue, se drape dans sa pourpre impériale.

— Sais-tu qui je suis? demande-t-il à la jeune fille que cette pose théâtrale n'émeut guère.

Mais que lui importe l'Empereur, à cette joyeuse cigale? En vain est-elle prévenue par Atte, l'affranchie, qu'elle court le plus grand danger en restant auprès de César.

Au second acte, l'auteur, qui ne dédaigne pas les contrastes, nous transporte dans une taverne fréquentée par les gladiateurs et les marchands d'esclaves. Néron, déguisé en homme du peuple, et suivi de son bouffon, s'y glisse à la poursuite

d'une femme qu'il a rencontrée dans la rue. Cette femme, c'est Veronilla Longina, fille d'un patricien mis à mort par l'Empereur qui s'est emparé de ses biens. La jeune fille demande aide et protection en se réfugiant dans ce bouge, et nous assistons au combat corps à corps, et torses nus, du vieux gladiateur Petronio avec le César dont il ignore la personnalité et qu'il terrasse. Cependant, Atte l'affranchie, qui protège sans cesse les jours de l'Empereur, fait irruption dans la taverne, suivie des prétoriens qui le délivrent. Néron reconnu rit et pardonne au lutteur tout confus de son triomphe ; mais il est insulté par Eulogio, le marchand d'esclaves, qui profite de cette occasion pour lui dire en face ses vérités.

— Quel artiste ! Quelle belle voix ! s'écrie celui-ci pour toute réponse.

La taverne se vide, et ici commence une scène d'ivresse admirable, une des scènes les plus réalistes en ce genre que nous ayons jamais vues au théâtre. En présence du tavernier affolé, car Néron l'a menacé de son glaive, en présence de son bouffon et de son affranchie, voici le César tout-puissant se grisant avec le vin bleu qui coule des amphores, dans le plus sordide de tous les bouges. Il boit jusqu'à l'hébétement, jusqu'à l'idiotie, et lorsque Atte indignée lui

brise enfin sa coupe, il boit encore, en ricanant comme un enfant qui fait une niche, dans le gobelet où les gladiateurs jouaient tout à l'heure aux dés... jusqu'au moment où roulant ivre-mort sous la table on voit apparaître deux prétoriens avec une civière :

— J'avais prévu le cas, dit le bouffon

Au troisième acte, nous sommes dans l'atelier de sculpture du César, qui a pris l'esclave grecque comme modèle ; mais où l'auteur poursuivant inflexiblement le but qu'il s'est tracé en sortant des chemins battus nous convertit vraiment à sa thèse, c'est lorsque Néron, après avoir tenu la jeune danseuse dans ses bras, fait éclater son admiration artistique d'abord et son amour ensuite et que s'arrêtant brusquement au milieu d'une tirade dans un moment de folie érotique, il regarde en face la jeune fille en s'écriant : — Je pourrais te trancher la tête, si je voulais !

Puis courant prendre un de ses ciseaux de sculpteur :

— Tiens, je voudrais te tuer pour découvrir dans tes viscères ce que tu as qui me charme tant !

Et au moment de la frapper, laissant échapper son ciseau :

— Qu'elle est belle, dans cette attitude !

Ne croyez-vous pas que ce Néron-là ne vaut

pas infiniment mieux, comme psychologie, que tous nos Néron de convention? Puis, comme le prince du Sénat vient lui apporter la nouvelle d'une défaite :

— Eh! que m'importe à moi! Je l'aime! Tout le reste m'est égal! Vive l'amour!

N'ayant pu me procurer la brochure, je ne cite, bien entendu, que le sens.

Tout est beau dans le *Nerone* de P. Cossa et, lorsque l'interprète s'appelle Zacconi, ce chef-d'œuvre atteint des proportions extraordinaires. La salle entière est transportée, et ce ne sont que des ovations interminables pour le comédien-tragédien, à la fin de chaque acte.

Le souper, les vers récités par Néron, la mort de la jeune fille empoisonnée, l'orage qui se déchaîne sur Rome, la révolte qui éclate aux portes du palais, la fuite avec la lyre, l'effroyable mimique à laquelle Zacconi se livre pour nous montrer la lâcheté du César se faisant poignarder par son affranchi, — tout serait à raconter, à citer, avec des commentaires qui déborderaient de notre cadre.

Oui, certes, c'est de l'école italienne, celle-là, purement italienne, avec la mimique précédant la parole, avec la conception rapide, la couleur, la vie intense.

— C'est bien curieux, disait un soir Silvain à



Ermete Zacconi dans *Hamlet*.

Photographie Sciutto, Gênes.

Francisque Sarcey son voisin de stalle, en assistant à une représentation de Novelli à la Renaissance. C'est bien curieux. C'est un autre art !

— Oui, répondait Sarcey, un art fait de naturel et de rapidité. C'est la *furia italiana*[1].

L'on pourrait en dire autant de Zacconi, et se demander quel est celui de nos artistes qui oserait tenir ce rôle complexe dans cette pièce vraiment italienne ?

Coquelin, peut-être ? Ah ! s'il osait !

Il m'a été donné de voir une troisième fois Zacconi dans *Amleto*, le 13 novembre. Cette fois le théâtre est encore plus rempli que la fois dernière, s'il est possible, à tel point qu'au moment le plus pathétique, la barrière qui sépare le parterre debout des stalles, cède sous une poussée humaine formidable. Il faut toujours la note gaie.

J'ai vu Mounet-Sully dans *Hamlet* qui, à mon avis, a toujours été un de ses meilleurs rôles. Il y est parfait, c'est entendu ; aussi je ne tenterai ni comparaison, ni rapprochement.

Zacconi — et combien dissemblable de Lindor ou de Néron ! — c'est autre chose, c'est absolument autre chose. Il entre, il n'a rien dit encore, et déjà nous avons tout compris : sa profonde

[1] Le *Temps*, 29 décembre 1898.

douleur, son accablement, son désespoir. Cette silhouette noire va grandissant à nos yeux d'acte en acte ; certaines scènes, celle du livre avec Ophélie, celle du cimetière, sont rendues d'une façon merveilleuse, et, chose curieuse, surtout de la part d'un artiste italien, c'est un Hamlet du Nord, un véritable Hamlet de race danoise ou scandinave que Zacconi nous met devant les yeux.

Rien d'étonnant, après cela, qu'il ne soit inimitable, comme on me l'a affirmé, dans le répertoire d'Ibsen, où personne ne l'a encore égalé.

Le départ précipité de Zacconi pour la Russie d'abord, pour la Hongrie ensuite, m'empêcha, à mon grand regret, de suivre ses représentations qui m'avaient donné une sensation d'art si particulière, si unique, si neuve.

Parisiens, mes frères, apprêtez-vous quelque jour, peut-être très prochain, à applaudir des deux mains le grand Zacconi ! Je ferai bien tout mon possible, en ce qui me concerne, pour le revoir encore, avant de quitter l'Italie.

# VIII

## TOURNÉES FRANÇAISES EN ITALIE

La troupe d'opérettes françaises Ducis. — Bon accueil à Turin et à Gênes. — Opinion des journaux locaux. — M^lle^ Mary Théry et M^lle^ Moulins. — MM. Théry, Minart et Roche. — La tournée Moncharmont-Luguet. *Cyrano de Bergerac.* — Une arrivée tapageuse. — Augmentation du prix des places. — L'interprétation de *Cyrano* jugée en Italie. — Dangers que court une œuvre trop poétique à l'étranger. — M^me^ Sarah Bernhardt au Théâtre Paganini à Gênes. — *La Dame aux Camélias.* — Soirée triomphale. — Appréciation des spectateurs. — Un parallèle avec la Duse.

Les mois de novembre et de décembre furent signalés par des tournées françaises en Italie : la tournée d'opérettes Ducis, la tournée Moncharmont-Luguet avec *Cyrano de Bergerac*, la tournée Sarah Bernhardt. La première modeste, comme il convenait, et d'autant plus appréciée ; la deuxième quelque peu charlatanesque, et accueillie avec une extrême défiance ; la troisième tout simplement triomphale.

Et à propos de ces tournées françaises à l'étranger, en Italie ou autre part, constatons une fois de plus que ces entreprises ne peuvent réussir qu'à la condition d'être conduites d'une

façon tout à fait sérieuse. Le temps est bien passé où, dans le camp des « M'as-tu vu », l'on avait pris pour devise : « C'est toujours assez bon ! » — Non, ça n'est pas toujours assez bon, et puisque nous sommes en Italie, il faut bien reconnaître qu'il existe dans ce pays des artistes dramatiques fort remarquables dans tous les genres. Or, si l'on vient exhiber un produit exotique avec le prix des places *quatruplé*, il est bien certain que le public qui paie est en droit d'exiger mieux que ce qu'il a l'habitude de voir, ou tout au moins aussi bien.

La tournée Ducis était arrivée sans tambour ni trompette. Je l'ai rencontrée à Turin, puis à Gênes. Elle annonçait d'abord, comme morceaux de résistance, *Miss Helyett* et *l'Auberge du Tohu-Bohu*. Puis quand le public avait pris confiance elle hasardait *les 28 jours de Clairette* et enfin *l'Enlèvement de la Toledad*. Ses éléments se composaient de consciencieux artistes de second plan, M^lle^ Mary Théry, M^lle^ Moulins, MM. Théry, Minart, Roche.

Deux pièces étaient nouvelles pour l'Italie : l'*Auberge* et l'*Enlèvement*. Eh bien, *Miss Helyett* plut encore, et l'on fut unanime à reconnaître le bon vouloir, l'entrain, la bonne tenue de ces artistes dont l'imprésario avait eu l'heureuse idée de ne pas trop élever le prix de ses places au

bureau. Ces théâtres d'Italie contiennent tant de monde! on se rattrape sur la quantité. A Turin, l'on joua au Théâtre Scribe; à Gênes, pendant une dizaine de jours pour le moins, au Politeama Margherita. Je profite de la circonstance pour mettre sous les yeux de mes compatriotes la façon dont ces tournées sont jugées sur place lorsqu'elles sont, comme celle-ci, qui n'avait pourtant rien d'extraordinaire, décemment et intelligemment conduites. Voici le passage traduit du *Caffaro* de Gênes (n° des 4-5 décembre 1898).

« Hier soir, au Politeama Margherita, *Miss Helyett* fut interprétée par la troupe française de M. Ducis; l'exécution en fut brillante, assurée, et surtout bien équilibrée et fidèle au texte. Dans les passages parlés les artistes surent garder, comme ils l'avaient déjà montré dans *l'Auberge du Tohu-Bohu*, le sens de la mesure et une correction de langage qui n'est pas toujours la principale vertu de certaines compagnies italiennes, pour ne pas dire de la plupart. Les mérites de chant de cette troupe ne sont certes pas grands, mais il y a toujours de l'harmonie dans l'ensemble, et une certaine distinction.

« Le public nombreux et choisi qui était accouru pour assister à la géniale opérette d'Audran, ne ménagea pas ses applaudissements aux braves artistes français. On distingua tout particulière-

ment M^lle Mary Théry (Manuela), M^lle Moulins, une Miss Helyett tout à fait suffisante et gracieuse; M. Théry dans le rôle de Paul; M. Minart très applaudi dans celui de Puycardas, et M. Roche dans celui du pasteur Smithson auquel il sait donner un amusant relief.

« Bien l'orchestre; les chœurs homogènes et disciplinés.

« Ce soir, de nouveau, *Miss Helyett.* »

Mais si M. Ducis pécha par excès de modestie, l'on n'en put dire autant de la grrrande tourrrnée *Cyrano*. Quel vacarme, bon Dieu! plus d'un mois avant de poindre à l'horizon : d'abord affiches pyramidales illustrées; ensuite articles littéraires fort adroitement lancés dans les journaux locaux; on nous explique par le menu ce que c'était que ce Cyrano; on nous conte ses exploits, ses aventures; on publie le portrait de Rostand. Encore un peu nous n'aurons plus rien à apprendre. Tout cela dura quelques semaines. Puis on colla sur les murs d'autres affiches encore plus grandes que les premières, et où le nom de chaque premier sujet était entouré d'un petit filet. On publia une traduction en *vers italiens*, s'il vous plaît; on inonda de brochures l'étalage des libraires. Enfin, le jour de la première représentation arriva : on distribua chez les principaux chapeliers, chemisiers, marchands de nouveautés, des

scènes entières photographiées de l'ouvrage que l'on allait représenter. On accrocha à la porte du Théâtre Carignano, de Turin, d'énormes tableaux contenant les photographies de tous les artistes en costumes. Un peu plus l'on aurait montré à la porte, comme jadis chez Nicolet, la veste « avec laquelle M. Don Juan va descendre tout à l'heure aux enfers ».

Tous ces procédés, fort habiles j'en conviens, et américains en diable, détonnent un peu dans des villes comme Turin et Gênes, où j'ai été à même de les apprécier. Et puis, il y a le fameux coup de l'entrée : quinze lires le fauteuil au Carignano de Turin ou au Carlo Felice de Gênes, alors que l'on va entendre Novelli ou Zacconi, pour trois et quatre lires aux mêmes places ; ou même Sarah Bernhardt pour treize lires au Paganini. Mais *Cyrano* veut avoir le record en tout, pour le prix des places et pour la longueur de son nez.

Je n'ignore pas que cette tournée avait des frais énormes, un personnel nombreux et un matériel encombrant. Je me place en écrivant ces lignes au point de vue du milieu dans lequel je me trouvais alors ; donc, en convenant que toute une catégorie de gens se croient forcés d'aller à une représentation semblable par étiquette, par genre, par mode, par snobisme, par

tout ce que vous voudrez, il n'en est pas moins vrai que l'on y va avec une mauvaise humeur préconçue, laquelle mauvaise humeur ne se dissipe qu'en face d'une interprétation tout à fait supérieure. Reste à savoir si elle s'est dissipée en présence de celle-ci.

Je ne voudrais en rien décourager les entrepreneurs de tournées françaises à l'étranger. En Espagne, j'ai secondé personnellement de mon mieux celle que j'ai rencontrée. J'estime que nous, Français, ne voyageons jamais assez, n'exportons jamais assez ; ce n'est donc pas pour me mettre au travers de ces tentatives que j'écris ces lignes. « Quiconque peut seulement lire le français, me disait fort judicieusement un étranger, et, raison plus forte, le comprendre à l'oreille, est un client acquis à l'œuvre de civilisation française à travers les âges. » Rien de plus juste, mais, sans faire de personnalité d'aucune sorte, il est bien certain que quelques troupes viennent parfois avec des éléments qui sont jugés insuffisants. De plus, ces théâtres sont très grands ; il faut les peupler, et malgré les petits avis envoyés aux journaux de Paris pour affirmer *urbi et orbi* un « succès sans précédent », il n'en est pas moins vrai que les salles « archi-pleines » ne sont souvent que discrètement remplies.

Pour juger la tournée *Cyrano de Bergerac* en Italie avec toute impartialité, je commencerai à mettre volontairement de côté l'appréciation des journaux systématiquement hostiles à tout ce qui est français ; chez eux, le parti pris est évident, et qui veut trop prouver ne prouve rien ; mais je reproduirai la note moyenne, et cette note me semble parfaitement résumée par le *Caffaro* de Gênes, sous la signature de M. Guglielmo Anastasi : « Dans *Cyrano de Bergerac* la valeur littéraire l'emporte sur la valeur scénique; et voilà pourquoi ceux qui avaient lu la brochure ont éprouvé hier soir une légère désillusion en assistant à la représentation de l'ouvrage. Les grandes lignes se rapetissent, les fortes couleurs s'effacent, l'ardent poème de la passion perd un peu de sa vitalité et de sa splendeur.

« D'autre part, l'interprétation que nous en a donnée la compagnie française n'a pas été suffisante pour atténuer en nous cette impression ; au contraire, il me semble qu'elle ait contribué à la confirmer.

« Le protagoniste, M. Hirch, est un excellent diseur, à la prononciation nette, claire, élégante, assurée, et il s'est fort bien tiré de sa partie. Mais déclamer avec feu des tirades poétiques n'équivaut pas toujours à incarner et interpréter

un personnage d'une façon assez complète pour en rendre l'organisme, le sentiment, l'expression, la mimique.

« Or dans l'étude analytique du personnage, dans la représentation de ses différents états sentimentaux ou psychologiques, Hirch ne nous apparaît pas toujours efficace et profond.

« M^lle^ Rolly, à son tour, récita convenablement son rôle..., le récita trop. Jamais un mouvement de véritable élan, de véritable passion, d'émotion ! Et cependant, dans *Cyrano*, ce ne sont pas les situations hautement pathétiques et sentimentales qui font défaut !

« Les autres artistes nous présentèrent un ensemble assez réussi, mais ne rendirent que fort médiocrement leurs rôles. Or *Cyrano* n'est pas une de ces œuvres où la bonne interprétation du protagoniste suffit à faire oublier l'insuffisance de tous les autres. La mise en scène, sans être extraordinaire, fut convenable. Les costumes sont élégants; quelques scènes sont pittoresques et réussies. Des cinq actes, le troisième eut le plus grand succès, et valut trois rappels aux acteurs ; les autres actes furent applaudis sans enthousiasme. »

Ce que les petits avis envoyés aux journaux parisiens traduisent comme on sait.

Ne serait-il pas beaucoup plus juste de dire

qu'il est toujours dangereux d'offrir à un public étranger une œuvre poétique française, exclusivement poétique? Mettez-vous à la place d'un étranger ; il cherche d'abord à débrouiller le sens de l'action, il ouvre les oreilles pour saisir les mots au passage, et s'estime enfin très heureux d'avoir compris une pièce écrite dans une langue qui n'est pas la sienne. Le rythme du vers, la cadence qui nous bercent, l'harmonie qui nous captive, nous de langue française, lui auront la plupart du temps complètement échappé, car il faut être vraiment versé dans un idiome pour en saisir la tournure poétique. Voilà pourquoi, à mon avis, au point de vue de la littérature française, une pièce comme *Cyrano de Bergerac* ne gagne rien à être représentée en français à l'étranger.

Voyez un peu la façon dont procède Sarah Bernhardt. Oh ! elle connaît ses salles, celle-là, et ses nombreux voyages hors de France l'ont familiarisée depuis longtemps avec les publics les plus variés. Elle sait bien, la grande artiste, et par expérience, que la plupart des gens devant qui elle va jouer ne comprendront pas un traître mot de ce qu'elle va dire. Aussi ne donne-t-elle, en général, que des pièces archi-connues, *la Dame aux Camélias*, *Froufrou*, *la Tosca*, *Fédora*, etc. Dans de telles conditions, le spectateur

étranger n'a plus aucun effort d'imagination à faire pour démêler l'intrigue ; il est tout au jeu de l'artiste, il jouit en paix des plaisirs que lui procure le spectacle, et comme il a déjà vu représenter maintes fois la pièce par des comédiennes de son pays, un parallèle s'établit de suite dans son esprit tout à l'avantage de l'artiste française qui trouve le moyen de triompher ainsi, même devant des publics qui ne comprennent pas les mots qu'elle prononce.

Je ne ferai pas l'injure aux Italiens de dire qu'ils ne connaissent pas notre langue. L'Italie est, au contraire, un des pays où le français est le plus parlé. Mais ce sont là des considérations générales; et puis quelle différence pour la compréhension immédiate, entre *la Dame aux Camélias* et *Cyrano !*

Huit jours avant la représentation nous avions été avertis de l'arrivée de Sarah Bernhardt, et déjà il n'y avait plus une place au théâtre Paganini de Gênes pour la seule soirée que se proposait d'y donner la tragédienne française — au théâtre Paganini, sur les colonnes duquel, par une bizarre coïncidence, on voyait encore les affiches toutes fraîches d'Ermete Novelli qui ce soir-là jouait à Paris, à la Renaissance, chez Sarah. Tout le monde veut aller applaudir « l'amie de la Duse et l'admiratrice de Novelli ».

— Ermete Novelli, écrit un journal, n'a cessé

Affiche des tournées Sarah Bernhardt.

pendant son dernier séjour à Gènes de parler avec le plus vif enthousiasme de cette grande et

inimitable comédienne, qui est à la fois une femme charmante et une bienveillante camarade. Aussi l'accueil qui se prépare pour recevoir ce soir Mme Sarah Bernhardt au Paganini ne sera certainement pas au-dessous de celui que notre illustre artiste vient de recevoir à Paris; et à côté de l'enthousiasme bien naturel, soyez bien certains que dominera, parmi les applaudissements, un sentiment de sympathie très vive, un sentiment profond de fraternité artistique.

Donc, malgré le fauteuil à 13 lires, prix exorbitant pour ici, le grand et beau théâtre Paganini, tout blanc et or, éclairé à l'électricité, resplendissait ce soir comme aux plus beaux jours. Ses six étages, son parterre sont absolument combles, et l'on voit d'élégantes toilettes jusqu'aux plus petites places. N'ayant jamais assisté jusqu'ici à une représentation de Sarah à l'étranger, j'écoute un peu ce qui se dit. Près de moi, des professeurs, des étudiants. Tout ce monde comprend admirablement bien le français; je suis les conversations qui s'échangent en italien, naturellement, et je m'aperçois bientôt que la plupart de ces spectateurs n'ont jamais vu notre grande actrice.

— Est-elle belle? demande l'un.

— Dans toute l'acception du mot l'on ne

peut pas dire qu'elle soit belle, répond l'autre. Elle est surtout sympathique.

TEATRO PAGANINI - GENOVA

Dimanche 11 Décembre 1898

UNE REPRÉSENTATION

DE Mme

SARAH - BERNHARDT

ET DE

sa Compagnie du Théatre de la Renaissance

DE

PARIS

Administrateur général : M. VICTOR ULLMANN

La Dame aux Camélias

PIÈCE EN 5 ACTES D'ALEXANDRE DUMAS FILS

Mme SARAH-BERNHARDT

MARGUERITE GAUTIER

| MM | | Mmes | |
|---|---|---|---|
| DARMONT | Armand Duval | Marie GRANDET | Prudence. |
| CHAMEROY | Saint-Godens | SEYLOR | Nichette. |
| RIPERT | Georges Duval | SARYTA | Olympe. |
| DENEUBOURG | Gaston Rieux | BOULANGER | Nanine. |
| COLAS | De Varville | BERTHILDE | Anaïs |
| LACROIX | Le Docteur | BOSSA | Esther |
| Jean DARA | Comte de Giray | REDZE | Adèle. |
| SCHELER | Gustave | MATHILDE | Un Groom |
| PIRON | Un Commissionre | | |
| STEBLER | Un Domestique | | |

*Costumes de l'époque (1845)*

— Est-elle jeune ? interroge un troisième.

— Oh ! elle n'est ni jeune ni vieille.

— Enfin a-t-elle un talent dans le genre de notre Duse.

— Non, non, c'est autre chose.

Des garçons de théâtre viennent poser des bandes de gaze sur les feux de la rampe, pour en adoucir la crudité.

— Tiens! il n'y a pas de souffleur, s'écrie un autre.

Ce manque de souffleur est fait pour étonner surtout un public italien habitué à voir représenter une pièce nouvelle tous les soirs, et le plus souvent jouée... au souffleur, naturellement.

Le grand rideau représentant le « triomphe de Pétrarque sur le forum romain », se lève enfin. Sarah fait son entrée, et des applaudissements sincères, bien nourris, partent de tous les côtés de la salle. C'est un concert unanime de sympathie. Un silence religieux fait place à ces démonstrations bruyantes, et l'enthousiasme va aller sans cesse en croissant jusqu'à la fin.

Ceux qui ne l'ont pas vue depuis quelques années la trouvent quelque peu engraissée, plus naturelle encore, plus *simplifiée* si l'on peut dire. Mes voisins remarquent entre eux qu'elle n'exagère rien, qu'elle ne force pas l'effet, qu'elle n'abuse ni d'exclamations ni de cris. Elle se

montre d'une sobriété, d'une vérité scrupuleuses. Sa prononciation étonne seulement quelques-uns :

— Tiens ! elle prononce comme une Anglaise, fait-on observer autour de moi.

— Mais oui ; pourquoi serre-t-elle ainsi les dents ? disent les autres.

Le redoublement des consonnes, serré, nerveux, des *t* principalement, leur semble étrange. Et à nous qui sommes habitués à cette prononciation depuis trente ans, tout en reconnaissant la vérité de ces remarques, cela nous semble drôle de l'entendre dire.

Deneubourg (et non Darmont) qui lui donne ce soir la réplique dans le rôle d'Armand, est jugé correct, sincère, jeune et passionné, et ne recueille que les approbations des connaisseurs.

La scène du troisième acte avec le père Duval, celle de la mort, soulèvent des acclamations enthousiastes. Et comme l'usage en Italie n'est pas de relever le rideau, mais de mettre à ce rideau deux portières, l'une à droite, l'autre à gauche de la scène, par où les artistes reviennent saluer un nombre incalculable de fois, nous avons le spectacle de Sarah, ondoyante et féline, reparaissant tantôt ici, tantôt là, ou passant d'une portière à l'autre devant le public, avec de petits sauts de jeune chatte.

La comparaison avec la Duse s'impose forcément dans tous les esprits. Il est encore curieux sur ce point d'entendre les conversations des spectateurs :

— Les deux créations sont diverses, disent les gens les plus sensés. Ce sont, à proprement parler, deux *Marguerite*. Celle de la Duse est plus douloureuse. Dans certaines scènes la Duse nous prend le cœur, le cerveau, nous donne le spasme. L'on a envie de crier ! « Assez ! » comme lorsque l'on voit exécuter un exercice trop périlleux sur le trapèze. Enfin la Duse atteint le maximum de l'effet au quatrième acte ; M^me^ Sarah Bernhardt au troisième.

— M^me^ Bernhardt, fait observer un autre, dit merveilleusement la scène avec le comte de Giray au second acte, et elle est géniale quand elle écrit la lettre au troisième. La Duse fait passer les deux scènes inaperçues.

— Et puis, répond en chœur tout l'entourage, à certains moments ces deux comédiennes de nature si diverse arrivent à se ressembler. Au dernier acte, par exemple, Sarah a repris un effet de la Duse : celui de la lettre, qu'elle ne lit pas mais qu'elle récite de mémoire. Par contre, la Duse a appris de Sarah l'art de répéter suggestivement certaines paroles.

Et le mot de la fin tombe des lèvres d'un

spectateur qui marche à côté de moi à la sortie :

— Notre Duse est plus pathétique, dit-il à sa femme ; mais celle-ci est plus séduisante, plus élégante, plus distinguée et plus fine.

---

## IX

### « LES DÉSERTEURS »

Difficulté d'assister à des pièces vraiment italiennes. — Une appréciation du correspondant parisien du *Caffaro* à propos du répertoire de Novelli. — *Les Déserteurs*, drame en quatre actes de M. Giuseppe Baffico. — Première représentation à Gênes. — Le théâtre Paganini. — M[mes] Tina di Lorenzo, Paladini-Andò. — M. Flavio Andò. — Compte rendu de la pièce. — Observations critiques. — Heureux augures pour l'avenir.

Décidément il est bien difficile d'assister à des représentations *vraiment italiennes*, en Italie. Les répertoires des compagnies dramatiques ne sont nulle part plus variés, mais ne se composent guère que de traductions. C'est ce dont s'indigne précisément le correspondant du *Caffaro* à Paris, M. Gastone Chiesi, dont j'ai précisément sous les yeux l'article qu'il consacre aux représentations d'Ermete Novelli à la Renaissance [1].

« Sur vingt-cinq représentations données à la Renaissance, nous dit-il, Novelli a donné trois fois au public français *le Pain d'autrui* de Tourgueneff, sept fois l'*Othello* de Shakespeare, quatre

[1] Le *Caffaro* de Gênes, n[os] des 7-8 janvier 1899.

fois le *Schylock* du même, trois ou quatre fois *Papa Lebonnard* de Jean Aicard, deux ou trois fois *Ma femme manque de chic* de Bernard et Valabrègue. De telle sorte que sur vingt-cinq représentations, l'artiste *italien* n'a pas joué moins de dix-huit fois des drames ou des comédies du répertoire anglais, français, etc., tandis que nous n'avons pu entendre que deux ou trois fois *le Bourru bienfaisant* du papa Goldoni, deux fois l'*Alleluia* de Marco Praga, le *Don Pietro Caruso* de Bracco, et l'*Après* (Dopo), drame en deux actes de Novelli le jeune. » Et le correspondant parisien du journal italien se demande si Novelli n'aurait pas pu choisir pour l'étranger un répertoire *plus italien* : « Il ne suffit pas, à mon avis, conclut-il, de jouer à Paris, à Lisbonne, à Rio-de-Janeiro en italien, mais il faut encore jouer des productions dramatiques italiennes ; sinon au lieu d'imprimer sur les programmes *représentations italiennes*, il faudrait se contenter d'y mettre tout simplement *représentations en italien.* »

Hélas ! oui, cher confrère, vos réflexions ne manquent pas de justesse, mais je me permettrai de vous demander où sont vos productions italiennes? Depuis cinq mois que je cherche à m'instruire, en *Italie*, je suis encore à les découvrir, et vous me rendrez cette justice que je ne me

fais pas faute d'en signaler une dès qu'elle se présente.

Ainsi, me voici à Gênes depuis un mois : la Compagnie Tina di Lorenzo-Flavio Andò — une des meilleures d'Italie, — que j'avais quittée à Turin, vient d'arriver à Gênes après un séjour de six semaines à Milan. Connaissant déjà une partie de son répertoire, je me promettais bien de n'y aller que lorsque l'on jouerait quelque chose de purement italien, et de nouveau autant que possible. Eh bien, il a fallu que je laisse défiler sur l'affiche : *Marcelle*, *le Monde où l'on s'ennuie*, *Dora*, *Froufrou*, *Amants*, *Niobé*, *la Femme d'Arthur*, *Adrienne Lecouvreur*, *Bataille de dames*, *Andréa*, avant d'aller entendre ce soir *I Disertori* (*les Déserteurs*), drame en quatre actes, de M. Giuseppe Baffico.

Cette représentation avait pour moi deux autres attraits : l'auteur est génois, et la pièce n'avait jamais été jouée à Gênes. Il était donc curieux d'assister à la façon dont l'œuvre de M. Baffico allait être accueillie par les compatriotes de l'auteur.

A huit heures et demie, heure fixée pour le commencement du spectacle, l'aristocratique théâtre Paganini, avec ses six étages aux balcons blanc et or, est comble du bas au faîte. Les noms des meilleurs artistes de la troupe figurent au

programme : M^mes Tina di Lorenzo, Paladini Andó, Moro Pilotto, ainsi que le directeur et remarquable artiste Flavio Andò. Les loges sont garnies d'élégantes toilettes, et un petit entrefilet inséré dans les journaux du matin a rassuré les mères en leur faisant savoir qu'elles pouvaient en toute confiance amener leurs filles pour entendre ces « Déserteurs » qui ne sont pas même des militaires, mais de simples civils qui ont brisé leur vie en abandonnant la route qui leur avait été tracée par leur naissance, leur éducation ou leurs aptitudes.

Ugo Ferriani est un jeune gentilhomme de province qui, après avoir fait ses études à Rome, est revenu à son petit manoir campagnard avec des idées mondaines. Forcé de se résigner à son sort, il rencontre un jour sur sa route une chanteuse d'opéra, Ada, dont il s'éprend éperdument. Cette femme résume pour lui toutes les aspirations de son cœur, il s'attache à ses pas, et finalement l'épouse, à condition pourtant qu'elle abandonnera le théâtre et viendra partager avec lui sa vie mélancolique dans la vieille maison paternelle dont la mort de ses parents l'a rendu l'unique propriétaire. Exposition très nette, ainsi racontée, mais qui l'est beaucoup moins au théâtre, où l'auteur nous laisse deviner peu à peu toutes ces choses pendant un acte où nous ne voyons guère



Flavio Andò è certo uno dei migliori attori drammatici d'Italia. Dotato di bella figura, giovane ancora percorse gran parte del mondo con Ernesto Rossi, con E. Duse, acclamato da tutti i pubblici e ultimamente a Parigi, dove emerse sugli attori stranieri. Capo comico solerte ed accorto, unisce al merito artistico, quello amministrativo ed è come direttore, rimarchevole per l'accuratezza e precisione, con le quali sa mettere in iscena i lavori affidati alla sua compagnia

Carte postale : Flavio Andò.

qu'une femme languissante qui se traîne de fauteuil en fauteuil pour y pousser des soupirs, et dont le *spleen* n'est distrait que par la visite d'une vieille comtesse ruinée, Ines Maderni, admirablement rendue par Mme C. Paladini Andò, et dont tout le faible consiste à se faire offrir des petits verres de liqueurs et des petits gâteaux. Elle aussi a connu la vie des grandes villes, le grand monde; puis elle a subi jour par jour, heure par heure, la terrible contagion provinciale; et n'ayant pas eu l'énergie de se révolter, la voici réduite à l'état de ruine humaine. Avec quel sentiment d'horreur et de pitié Ada voit déjà dans la comtesse ce qui l'attend un jour, en continuant à vivre dans ce milieu! La scène où la pauvre vieille, vêtue d'un petit mantelet à effilés, savoure ses petits verres qui ont comme effet de la rendre de plus en plus causeuse, jusqu'au moment où la femme de chambre vient la chercher pour la reconduire par le bras, est une scène à la Balzac, et cette scène d'ivresse sénile a été rendue par Mme C. Paladini Andò avec un tact, un réalisme... qui lui valurent séance tenante un chaleureux rappel du public. Mais celui-ci, fatigué sans doute d'attendre quelques explications supplémentaires auxquelles il a droit sur l'état d'âme des deux époux, laisse tomber le rideau avec un froid glacial. Premier acte.

Cependant Ugo Ferriani, emporté par le feu de sa passion, a laissé croire à sa femme qu'il était beaucoup plus riche qu'il ne l'est en réalité. Il n'a pas été sans s'apercevoir de l'ennui qui la ronge. Il rêve pour elle et pour lui un horizon moins étroit, il songe au jour où il devra la conduire dans le monde, et se lance dans des spéculations folles pour regagner la fortune qui lui échappe. Ada, de son côté, voyant sans cesse son mari inquiet et nerveux, croit qu'il a du regret de l'avoir épousée, et songe plus que jamais à son art abandonné, à son passé.

— Ah ! sauve-moi contre moi-même, s'écrie-t-elle dans un moment d'expansion, en se jetant dans les bras de son mari ! Fais-moi oublier ! Aime-moi bien !

Ce passé ! mais c'est précisément ce passé artistique dont il est jaloux, et dont il ne souffre pas que l'on parle. Et les partitions gisent éparses et fermées sur le piano auquel Ada n'a plus osé toucher depuis un an.

Or, voici que dans la petite ville, avec la fête annuelle, se renouvellent toutes les circonstances qui ont amené la rencontre de Ugo et d'Ada l'année précédente, l'arrivée des artistes, les apprêts de la grande représentation de bienfaisance. Clara Cesarini, chanteuse en vogue qui doit prendre part à cette soirée, vient rendre

visite à son ancienne amie. On parle des triomphes de jadis ! Quelle existence alors,

TEATRO PAGANINI

Questa sera LUNEDÌ 9 Gennaio 1899 - ore 20.30

La Drammatica Compagnia Italiana TINA DI LORENZO - FLAVIO ANDÒ

diretta da FLAVIO ANDÒ

rappresenterà

DISERTORI

Dramma in 4 atti di GIUSEPPE BAFFICO

NUOVO PER GENOVA

Personaggi

| | | | |
|---|---|---|---|
| Ada Ferriani . . . . . | *T. Di Lorenzo* | Marta . . . . . . . . | *A. M. Piperno* |
| Ugo Ferriani . . . . . | *F. Andò* | Ines . . . . . . . . | *C. Paladini-Andò* |
| Alfredo Sorrentini . . . | *V. Frigerio* | Gemma Fiorelli . . . . | *L. Gauthier* |
| Clara Cesarini . . . . | *A. Moro Pilotto* | Gemmini, tenore . . . | *A. Sainati* |
| Paolo Gorio notaio . . | *U. Piperno* | Geronimini, baritono . . | *E. Rizzardi* |
| Giovanni Ferriani . . . | *G. Spano* | Un orefice . . . . . . | *F. Vinuti* |
| Maria, sua moglie . . . | *A. Giordano-Pero* | | |

Farà seguito la farsa dal francese

LA BUSTAJA

Vi prendono parte le signore *A. Marini-Piperno*, *A. Porro* ed il signor *A. Falconi*

PREZZI PER QUESTA SERA

**Ingresso:** Platea, Palchi e Galleria . . . . . . L.e 1

Poltrone (oltre l'ingresso) . . . . . . . . . . » 3

Posti numerati e Sedie laterali (oltre l'ingresso) . . . . » 2

Loggione Cent. 50

Genova - Tip. Lit. Economica di A. Montorfano e S. Donato 23

quelle joie, quel bonheur de vivre ! La maison est envahie par les camarades d'antan, et Ugo,

dans un mouvement instinctif de révolte, jette au visage de sa femme tout le mépris que lui inspirent ces gens de théâtre, ne s'apercevant seulement pas qu'il la frappe au cœur du même coup.

Tous les préjugés de caste, toutes les étroitesses de la vie provinciale dans laquelle il a été élevé se réveillent en lui au seul cri de sa tante :

— Tu as laissé profaner la maison de ta mère !

Ugo fait une terrible scène à Ada qui, à bout de patience, lui crie à son tour :

— Je t'ai donné un an de ma vie, c'est un an de trop !

— Je ne suis plus rien ; fais ce que tu veux, répond le mari.

Ada, ignorant encore la ruine totale de son mari, s'apprête à reprendre sa vie d'artiste.

La pièce aurait pu finir là ; mais l'auteur, pour nous prouver tous les inconvénients de ces unions mal assorties, a voulu pousser les choses jusqu'au bout, et n'a pas craint les couleurs sombres.

Au début du quatrième acte, Ada prépare ses malles pour gagner Milan. Ugo a reçu la nouvelle que sa dernière spéculation avait misérablement échoué.

— Le toit de la maison paternelle s'écroule

sur ma tête, s'est-il écrié ; j'ai renié la vie des miens, et voici le châtiment.

C'est la vieille comtesse Ines Maderni qui, inconsciemment, apprend tous ces malheurs à Ada. Celle-ci, à cette révélation inattendue, et peut-être aussi avec cette idée fixe de reprendre sa carrière, a un mouvement assez beau. Devra-t-elle donc abandonner Ugo à présent qu'il est ruiné, et surtout ruiné à cause d'elle ?

— Ah ! qu'aura-t-il pensé de moi ! s'écrie-t-elle.

Puis elle l'appelle, l'entoure de ses soins, de ses caresses.

— Nous devons nous sauver ensemble, vois-tu bien. Cette douleur que j'éprouve rendra mon art plus grand encore. Je triompherai, je ferai vite fortune ! En attendant, j'empêcherai par la vente de mes bijoux celle de cette vieille maison, tu verras ! J'aurai toi et mon art, et nous serons heureux.

Mais Ugo refuse.

— Que deviendrai-je alors, demande-t-il ? Ton parasite. Ah ! non, jamais !

Cependant elle est si caressante, et si sincèrement aimante cette Ada. L'homme vaincu, épuisé, vacille.

— Fais de moi tout ce que tu veux, répète-t-il machinalement.

Ada pousse un cri de victoire, commence à agir, à débrouiller les affaires, à donner des ordres. Ugo, hébété, la regardant faire, a déjà compris le sort qui l'attend ; elle sera tout, et lui rien. Et tandis qu'elle s'occupe à vendre ses propres bijoux, dons de ses adorateurs d'autrefois, Ugo entrevoyant son ignominie future court s'enfermer dans sa chambre et se fait sauter la cervelle.

Tel est le drame de M. Giuseppe Baffico, écouté d'abord avec défiance, avec courtoisie ensuite, avec plaisir dans quelques passages, ce qui valut à son auteur présent deux rappels au second acte, quatre au troisième, et autant au quatrième, rappels où l'on sentait cependant beaucoup plus de politesse que d'enthousiasme.

La seule raison en est, à notre avis, que si l'auteur ne manque pas d'idées, certains côtés du mécanisme dramatique lui échappent encore ; l'exposition est longue, pénible ; la pièce se résume à un duo ; les brutalités de ce mari toujours irascible finissent par nous exaspérer ; le rôle de la femme est peu développé ; nous attendons toujours quelque chose qui ne vient pas.

M. Giulano Dobrski, le critique sérieux et consciencieux de *Caffaro*, nous dit en propres termes que cette pièce est « à peine le second travail dramatique » de l'auteur. En ce cas, c'est

très bien, et M. Giuseppe Baffico n'est pas de ceux que l'on doive décourager, au contraire. Mais qu'il réfléchisse bien qu'il a eu la chance peu commune d'avoir trouvé de semblables interprètes ; que certaines parties du rôle du mari seraient insupportables à entendre sans l'immense talent et la grande distinction de Flavio Andò dans lequel il a trouvé un véritable collaborateur ; et qu'enfin il est vraiment dur de triompher sur un public qui la veille, le lendemain et les jours suivants est habitué à entendre au même théâtre, et joué par les mêmes artistes, toutes les meilleures pièces d'Augier, de Dumas fils, de Sardou.

Courage donc ! c'est le côté métier qui fait défaut à l'auteur, et ce sont là des choses qu'avec le temps on peut apprendre.

---

# X

## LE THÉATRE « CON MASCHERA »
## STENTERELLO

Les Compagnies « con maschera ». — Explication de ce mot. — Stenterello. — Son origine. — Le Théâtre Apollo à Gênes. — La troupe Sabatelli-Ciolli. — L'art de composer lès affiches. — Une explication fantaisiste de *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo. — *Ganymède ou Une famille à la dernière mode*. — Une représentation populaire. — Le travail du souffleur. — Stenterello-Ciolli — Le *scherzo* final.

L'amusant petit journal théâtral illustré *Il Piccolo Faust*, qui s'imprime depuis vingt-cinq ans à Bologne, nous donne un renseignement bien précieux chaque semaine en nous mettant sous les yeux « le mouvement des compagnies italiennes ». C'est ainsi que nous voyons d'un même coup d'œil qu'il existe :

| | | |
|---|---|---|
| 89 | compagnies | dramatiques ; |
| 7 | — | en dialecte ; |
| 22 | — | d'opérette ; |
| 20 | — | « con maschera » et de variétés ; |
| 11 | — | de marionnettes, |

réparties à la même heure dans toutes les villes d'Italie, ou encore à Trieste, à Vienne, au Caire, à Smyrne, à Beyrouth, à Cadix, à Para et à Copenhague... Je ne parle, bien entendu, que de la liste que je consulte, celle-ci changeant continuellement.

Eh bien, je donne gros à parier que sur cet ensemble, assez copieux comme on voit, l'étiquette : « con maschera », *avec masque*, est celle qui intriguera le plus le lecteur non encore initié.

Depuis la belle — mais hélas! introuvable aujourd'hui — publication de Maurice Sand, chaque amateur de théâtre en France sait plus ou moins vaguement ce que l'on entend en Italie par le mot « maschera » qui ne signifie pas seulement « masque » mais aussi un *type conventionnel* de comédie. Ainsi, pour me faire mieux comprendre, en France nous pourrions appeler « maschera » Pierrot, Jocrisse, Paillasse, ou encore Polichinelle et Guignol, parce que ce sont là des personnages immuables, dont le caractère est connu, qui n'agissent que d'après une tradition fixe. Et de même que dans le théâtre de Guignol nous voyons revenir inévitablement le protagoniste Guignol, de même, en Italie, dans le théâtre « con maschera » nous verrons *Stenterello* (ou tout autre) se mêler à toutes les

actions, nouer et dénouer toutes les intrigues, avec cette particularité toutefois que chaque ville ayant sa « maschera » qui lui est propre, ce personnage devra parler le dialecte du pays d'où il vient. C'est ainsi qu'Arlequin parlera bergamasque, Pulcinella napolitain, Gianduja piémontais, Pantalon vénitien, etc., etc. Le plus compréhensible pour nous, qui ne savons que l'italien, sera donc Stenterello qui, en sa qualité de Florentin, nous arrive en ligne droite de Toscane.

Je doute fort qu'un étranger voyageant en Italie ait souvent assisté à ce genre de spectacle : d'abord, parce que c'est le spectacle populaire par excellence et qu'il est assez rare de le rencontrer dans le centre des grandes villes, ensuite parce qu'il ne viendrait jamais à l'idée d'un Italien de conseiller à un étranger d'aller le voir, pas plus que nous ne conseillerions à notre hôte d'aller entendre *Jeanne d'Arc* à la foire de Neuilly.

Rien n'étant négligeable pourtant, j'ai voulu faire connaissance avec le théâtre « con maschera ». L'occasion s'en offrait pour moi dans un faubourg de Gênes, au petit théâtre Apollo, où je me souviendrai toujours d'avoir entendu le grand Rossi dans *Kean* à la fin de sa carrière. Pauvre Rossi ! au théâtre Apollo ! Ainsi jadis Frédérick Lemaître aux Gobelins !

Une chose m'intriguait très fort, je l'avoue. Je savais sur *Stenterello* à peu près tout ce qu'il fallait savoir ; j'avais lu dans la consciencieuse étude de M. Luigi Rasi (*I Comici Italiani*) la biographie si documentée de Luigi Del Buono (1751-1832), le véritable père du Stenterello, ainsi que l'*Origine della maschera di Stenterello*, étude anecdotique de Jarro. J'aurais pu raconter sur le bout du doigt les faits et gestes de ce très curieux personnage, ancien horloger, comique, auteur, puis très fervent chrétien ; mais je me demandais où le Stenterello moderne allait puiser son répertoire courant? Y avait-il donc des fabricants dramatiques patentés à l'usage des Stenterellos? Détrompez-vous : les fournisseurs — et vous ne vous en douteriez guère — s'appellent Alexandre Dumas père, Victor Hugo, d'Ennery, Paul Féval, etc.

Ceci vaut une explication.

Je me trouvais à Gênes lorsqu'on y annonça l'apparition, au petit théâtre Apollo, situé dans un faubourg, de la compagnie Sabatelli-Ciolli, le second des deux associés prenant en outre le nom de Ciolli-Stenterello. Une belle gravure sur bois, collée sur les murs, reproduisait du reste les traits de celui-ci dans son pittoresque costume de Stenterello, rappelant avec beaucoup plus d'originalité celui de nos pîtres de parades.



Stenterello.

Photographie Ruggini e Sta. Florence.

J'allais donc enfin avoir le secret de ce fameux répertoire; or, jugez de mon ébahissement en lisant cette affiche que je reproduis textuellement :

LE COUPABLE EN CARROSSE

L'INNOCENT AU BAGNE

OU

**LE MYSTÉRIEUX ASSASSINAT**

Du banquier Dupont

Commis dans la nuit du 27 novembre 1827

*A Saint-Nazaire*

Avec **STENTERELLO**

GARÇON D'AUBERGE, GALÉRIEN, PUIS MILLIONNAIRE

Pièce en 1 prologue et 3 actes

D'A. DUMAS

RÉDUITE PAR A. BARGIACCHI

---

A. CIOLLI *jouera le rôle de* STENTERELLO.

Ainsi donc, le fournisseur de ce soir-là était tout simplement Dumas père ! Ce procédé de démarquage me paraissant amusant, je n'eus garde — le spectacle changeant *tous les soirs* — de relever quelques-unes des affiches suivantes :

DOMENICO TIBURZI
ROI DU MAQUIS

Avec **STENTERELLO**

PAYSAN DE NAISSANCE, BRIGAND PAR FATALITÉ
ASSASSIN PAR BADINAGE
ARROSEUR PAR DIPLOMATIE, PRÊTRE BEDEAU ET CAPUCIN
PAR BON CŒUR

Sans nom d'auteur.

Ce qui est regrettable, car l'*assassin par badinage* est une trouvaille. Quant à l'arroseur par diplomatie ? Mystère ! mystère !

Aimez-vous mieux le genre exotique ?

L'AFRICAINE
OU
VASCO DE GAMA
AU CAP DE BONNE-ESPÉRANCE

Avec **STENTERELLO**

SERVITEUR FIDÈLE, NAVIGATEUR MALHEUREUX
PRISONNIER RIDICULE
CONVERTI EN CIBLE POUR LES SAUVAGES

---

Drame en 5 actes.
PAR A. BARGIACCHI

A nos amateurs de drames de cape et d'épée j'offre la suivante :

LAGARDÈRE

**LE BOSSU MYSTÉRIEUX**

OU

**LES MORTS PARLENT**

**Avec STENTERELLO**

MESSAGER GALANT, ARMURIER PAR FORCE
NOUVEAU NOÉ, SERVITEUR FIDÈLE POUR SON PLAISIR
ET SICAIRE PAR NÉCESSITÉ

PIÈCE RÉDUITE EN SEPT TABLEAUX
PAR H. SABATELLI
*Qui jouera le rôle de* LAGARDÈRE.

Mais j'ai gardé pour la fin ce bijou :

ESMÉRALDA

OU

**LA BOHÉMIENNE ET LE MONSTRE**

DRAME EN
UN PROLOGUE ET QUATRE ACTES
PAR V. HUGO

**Avec STENTERELLO**

POÈTE PRISONNIER DES BOHÉMIENS,
MARI A ÉCHÉANCE, GARDIEN D'UNE CHÈVRE
SALTIMBANQUE PAR NÉCESSITÉ
ET DÉFENSEUR DE L'INNOCENCE

Oh ! Gringoire, qui t'aurait jamais dit qu'un jour tu t'appellerais Stenterello ?

Toutefois, le titre ci-dessus ne suffisant pas sans doute à attirer l'attention de la multitude, je dédie aux mànes de Victor Hugo le galimatias suivant auquel je m'en voudrais de changer un seul mot :

*L'amour et la science, le vieux monde qui agonise en se* déchirant *les chairs comme Cl. Frollo le chanoine de Notre-Dame de Paris, et se révolte à la fatalité qui* domine *la belle sauteuse. Le clocher monstrueux et le poète, le palais du roi et la cour des miracles.*

*Le bien et le mal, la science et l'erreur, toute la fange et toute la foi du moyen âge sont* mêlés *comme dans la chaudière des sorcières avec une* verge *d'or et de fer.*

*Le grotesque qui s'unit au sublime autour de la cathédrale magnifique de Notre-Dame de Paris. Mais sous les sculptures monstrueuses de pierre* saignent *les personnes de chair et* A LA DIFFORMITÉ RÉELLE DE QUASIMODO RÉPOND LA GRACE IDÉALE D'ESMERALDA.

*Voilà le fameux roman de Victor Hugo, le chef-d'œuvre qui défiera l'oubli des siècles, et duquel a été extrait avec fidélité historique le présent drame.*

J'avoue que je n'ai pas eu le courage d'aller

voir Claude Frollo « se déchirer » les chairs, ni la Fatalité « dominer » la bohémienne. Je n'ai même voulu voir saigner personne sous les sculptures ! Mais j'avais enfin saisi le « truc » ! Le rôle du Stenterello n'était donc qu'un affreux démarquage du rôle comique de la pièce. Je t'avais démasqué, beau masque !

Quitter Gênes sans aller voir « Stenterello » eût été une chose impardonnable. Cependant, comme il ne me plaisait guère d'aller entendre un de nos vieux drames travestis de la sorte, j'attendis que l'on voulût bien afficher une pièce du terroir (et encore je n'en jurerais pas !). Mon choix se fixa donc sur *Ganymède* ou une *Famille à la dernière mode*, comédie « très brillante », dit l'affiche, en trois actes, de B. Prado, avec Stenterello sous le nom du Baron des Argonautes. L'on nous annonce pour faire suite le « scherzo » *Non più Stenterelli* (il n'y a plus de Stenterellos !) avec Stenterello « danseuse de premier rang français » et à la fin du *scherzo*, nous dit encore cette affiche fort copieuse, Adolfo Ciolli (le Stenterello) dansera un pas avec Eustichio Settepassi revenant d'un monde inconnu (? *sic*). L'auteur de cette production indigeste est le directeur en personne, M. A. Sabatelli.

Voilà une belle occasion de faire connaissance avec le théâtre populaire.

Nous traversons ce curieux quartier où grouille une foule compacte et bigarrée, nous respirons à pleins poumons les senteurs exhalées par les marchands de friture en plein vent, nous frôlons au passage les vendeurs d'oranges et de citrons au panier, et nous nous dirigeons vers une lampe à arc qui nous révèle, sans en douter, l'entrée de ce petit théâtre Apollo.

Je n'étais pas venu en cet endroit depuis plus de six ans. Je retrouve une salle entièrement refaite à neuf, dont tous les murs ont été blanchis à la chaux. Il me semble qu'il existait des dégagements qui sont supprimés. Le tout me paraît plus petit que lorsque je vins, en 1892, entendre le grand Rossi dans *Kean*. Et comme la salle, assez étriquée, a cinq étages, il me semble que je suis au fond d'un puits.

Le théâtre est peu garni, ce soir. Est-ce parce que nous sommes un vendredi, et presque à la veille de Noël? Je ne sais. Ce que je sais bien, par exemple, c'est qu'il vient un terrible courant d'air par la porte du fond, la seule porte qui donne accès au parterre et aux fauteuils. Ceux-ci sont alignés sur cinq rangs; deux rangs de stalles suivent immédiatement, puis deux rangs de banquettes pour les premiers arrivés au parterre. Tout le reste se tiendra debout. A l'orchestre, un piano, un violon et une flûte.

Le rideau, qui représente toutes les Muses groupées autour d'Apollon dans un jardin, se lève sur un salon baroque dont les meubles sont encore plus étranges. Mais alors commence un véritable supplice pour le spectateur des premiers rangs. Le spectacle changeant tous les soirs, il va sans dire que ces malheureux comédiens ne savent pas un traître mot de la pièce. Alors le souffleur, sans se gêner, lit à très haute voix l'ouvrage *d'un bout à l'autre*, indiquant avec la main le tour de chacun pour prendre la parole, de telle sorte qu'au bout de quelques instants, acteurs, souffleur, bruits de coulisses, remue-ménage dans la salle se confondent et l'on ne se rend plus compte du tout de ce que l'on entend.

Nous ne discuterons ni l'élégance des toilettes, ni le luxe de la mise en scène, ni les miroirs reflétant les quinquets de la rampe, n'est-ce pas? Nous sommes dans un petit théâtre de quartier. Mais nous avouerons bien sincèrement que ce que l'on y voit n'est pas beaucoup plus bête que le répertoire courant de Cluny ou de Déjazet. La *Famille à la dernière mode* se compose d'un père assez gâteux, d'une mère assez mûre qui a des prétentions à la coquetterie, d'une fille folle de musique, d'une autre toquée de poésie, et d'une cousine veuve qui ne demande qu'à se

remarier. Ajoutez à cela deux types ridicules de professeurs de musique et de littérature qui, je ne sais trop pourquoi, courent tous deux après la même bonne, deux petits amoureux qui soupirent après la main des deux jeunes filles, et supposez, à présent, un gentilhomme qui vient dans cette famille pour courtiser la jeune veuve. Pourquoi ce gentilhomme se fait-il accompagner de son domestique qu'il présente sous le nom du Baron des Argonautes? Ça, c'est peut-être trop demander. Ce domestique, vous l'avez deviné déjà, c'est le fameux Stenterello, qui n'a conservé de son costume traditionnel que sa perruque rouge de jocrisse et sa petite queue tortillée.

Ce Baron des Argonautes, à qui l'on suppose une grosse fortune, est aussitôt très entouré. Il devient le point de mire de tout le salon, ce qui ne l'empêche pas de commettre toutes les gaffes imaginables, à la grande joie des galeries. Les demoiselles entichées de ses faux quartiers de noblesse vont jusqu'à lui écrire des lettres compromettantes, à tel point que le brave Stenterello ne sachant plus comment sortir de cet imbroglio, préfère s'en ouvrir à son maître qui lui conseille de reprendre son véritable costume.

Bien joli ce costume, entre parenthèses, avec le petit bicorne, la veste à ramages et d'un joli dessin, ourlets bleus, gilet satin bleu, et deux

écussons sur la veste : à droite, la fleur de lis (armes de Florence) sur fond violet, à gauche, faisant pendant, une tête de nègre. La culotte est en soie noire, et les bas, non pareils, imitent un dessin de tapisserie.

Vous tenez fort peu à savoir, sans doute, ce qui se passe au troisième acte : le gentilhomme épousera la veuve, les deux amoureux s'uniront aux deux demoiselles, et Stenterello convolera en justes noces avec la bonne !

Le *scherzo* final n'a pas beaucoup plus de prétentions. Dans la salle de restaurant d'un hôtel, deux impresarios et un Français amoureux attendent, chacun pour son compte, l'arrivée d'une célèbre danseuse qui fait tourner toutes les têtes et remplit les caisses des directeurs. Cette danseuse, empêchée de venir, n'est autre que la sœur de Stenterello qui arrive costumé en femme pour la remplacer. Nous assistons au souper de la fausse danseuse, à la déclaration d'amour du Français, aux propositions commerciales des impresarios jusqu'au moment où tout est découvert. Et comme Stenterello ne veut pas avoir dérangé son monde pour rien, il consent, habillé en ballerine, à danser un pas original, et la toile tombe sur ses pirouettes.

Nos cafés-concerts nous donnent-ils mieux?

## XI

### LA MARIANI-ZAMPIÉRI
### LES FILS D'HERCULE. — LA LOCANDIERA

Mme Mariani-Zampieri. — Le Politeama Margherita à Gênes. — Les rideaux d'avant-scène. — *Niobé*, de H. Paulton. — *Il Segreto*, de Sabatino Lopez. — Compte rendu du songe anglais : *Niobé*. — Une réminiscence de l'*Homme à l'oreille cassée*. — L'acteur P.-C. Tovagliari. — Départ de cette Compagnie pour l'Espagne. — Un drame nouveau de Libero Pilotto. — *I Figli d'Ercole* (les fils d'Hercule). — Qualités et défauts de l'ouvrage. — Thème ibsénien. — Reprise de la *Locandiera* de Goldoni. — Excellente interprétation de Me Tina di Lorenzo. — MM. Andó et Pilotto.

Je ne veux pas quitter Gênes sans vous parler de la courte apparition qu'y fit une bonne actrice, Mme Mariani, et des adieux de la troupe Tina di Lorenzo-Flavio Andó.

Il existe, à Gênes, dans ce quartier que l'on bouleverse pour y faire passer un large boulevard, un vieux théâtre que l'on appelle le Politeama Margherita. Jadis via della Consolazione, aujourd'hui démolie, il se trouve en retrait sur la rue nouvelle du XX-Septembre, et l'on doit passer sur un pont en bois, entre une double rangée de palissades, pour s'y rendre. Vu exté-

rieurement, ce théâtre est vieux et fort laid. Intérieurement la salle est fort élégante, décorée bleu et or, et sa restauration ne date que de 1887. Détail particulier : on y fume. Les deux rideaux d'avant-scène sont chacun très remarquables en leur genre : l'un, dû au pinceau d'Isola, représente Andréa Doria refusant la couronne de Gênes ; l'autre, de Boccaci de Parme, le Tasse et Eléonore d'Este.

C'est dans ce théâtre que M^me^ Mariani vint donner trois représentations avant une courte saison à Turin et son départ pour l'Espagne. Je m'y rendis le soir où l'on avait affiché *Il Segreto*, *le Secret*, comédie en un acte de Sabatino Lopez, et *Niobé*, songe en trois actes de Harry Paulton, pièce traduite de l'anglais. La veille on avait joué *Spiritisme* de Sardou, et pour le lendemain on avait affiché *Magda* de Sudermann, que l'on appelle ici *la Maison paternelle*. J'ai donné ma préférence à *Niobé* que je ne connaissais pas.

Cette salle du *Politeama Margherita* est décidément fort belle, très confortable, avec larges fauteuils séparés les uns des autres et recouverts de housses blanches sur lesquelles sont brodés les numéros des fauteuils. Ce soir, la salle est à moitié pleine, mais les toilettes sont relativement assez nombreuses.

Parlons d'abord du *Secret* : le comte Altavi est



Mme Mariani.

Photographie Bettini, Livourne.

resté veuf, avec une fille de quatre ans qui en a aujourd'hui dix-huit. C'est un homme sombre, rêveur, préoccupé, élevant assez sévèrement son enfant. La jeune fille confie à sa tante qu'elle est aimée d'un brillant capitaine, et qu'elle l'aime. Mais notez bien que l'auteur se plaît à nous répéter que le capitaine aime surtout cette jeune fille parce qu'elle est le portrait vivant de sa mère. Cependant le père, qui ne badine guère dans la maison, devine vaguement que sa fille a une intrigue naissante. Celle-ci interrogée ne fait aucune difficulté pour avouer que le capitaine désire l'épouser. En entendant le nom du capitaine il bondit :

— Jamais ! jamais ! tu n'épouseras cet homme-là.

La jeune fille, à son tour, se révolte. Elle se retirera dans un couvent jusqu'à sa majorité, et l'épousera. C'est assez souffrir, à la fin ! De quelle façon a-t-elle été élevée ! Bref, elle finit par jeter à la face de son père :

— Je ne t'aime pas ! moi, et cela parce que tu ne m'as jamais parlé de ma mère, parce que tu ne m'as jamais appris à l'aimer.

Devant cette apostrophe inattendue, le père balbutie :

— Malheureuse ! ne me force pas à dire le secret qui m'étouffe.

— Mais pourquoi ne m'avoir jamais parlé de ma mère ?

— Parce que... parce que... à son lit de mort, ta mère m'a fait une confession qui a détruit tout mon bonheur, et empoisonné mon avenir.

Et comme ces raisons ne semblent guère convaincre la jeune fille qui persiste dans son projet :

— Eh bien, sache donc, malheureuse, poursuit le père, que le capitaine a été l'amant de ta mère !

Le rideau tombe au milieu d'un silence glacial. Et la vérité, c'est que nous sommes offusqués ; offusqués doublement, pourrais-je dire, parce que le père eût-il eu tous les torts envers sa fille, nous ne pouvons admettre d'abord, avec nos mœurs, qu'une fille parle à son père comme vient de faire celle-ci au sien ; et ensuite parce que, la mère eût-elle été une épouvantable coquine, il n'appartient pas à un père de livrer un tel secret à son enfant. Enfin, le capitaine a-t-il formulé officiellement sa demande ? J'entends bien que l'auteur a reculé devant la « scène à faire » entre les deux hommes. Alors ? Tout le monde est mécontent, pas un applaudissement ne se fait entendre, et dans les conversations qui vont leur train autour de moi, l'on traite la pièce « d'immorale ». Telle est donc la

nouvelle école italienne, qui, à force de vouloir trop prouver ne prouve rien; tendances fâcheuses que j'avais déjà relevées à propos des concours dramatiques dont je vous ai parlé précédemment.

*Niobé* est un « songe », et qui plus est un songe anglais. Un directeur d'assurances de Manchester a reçu la visite d'un riche lord passionné d'antiquités. Ce lord fait reconstruire de fond en comble son hôtel, et craignant pendant la durée des travaux que sa *Niobé*, statue antique d'une valeur inestimable, ne soit endommagée, a eu l'idée de la confier à cet agent d'assurances, lequel, à son tour, l'a placée dans son salon derrière un paravent.

L'auteur veut nous initier tout d'abord aux mœurs de cette famille bourgeoise; son chef est un brave homme, un peu persécuté par sa femme et sa belle-sœur. Ne lui reproche-t-on pas, par exemple, de lire des romans français à couverture jaune? Un peu plus, on le ferait passer pour un dévergondé de première classe. On attend dans la maison une institutrice nouvelle; or, voilà qu'il se trouve que cette institutrice est la sœur d'une demoiselle envers qui un autre membre de la famille semble ne pas avoir rempli tous ses devoirs.

Le lord vient voir sa *Niobé* tous les jours.

Qu'elle est belle cette Niobé; si simple dans sa pose antique, si majestueuse, si vivante. Il ne lui manque absolument que la parole. Par une circonstance fortuite, l'on pose l'électricité dans la maison, et les pieds de la Niobé sont entourés ce jour-là de fils électriques. Tel est, selon l'auteur, l'ensemble des faits qui doivent avoir rempli la tète de cet excellent agent d'assurances toute la journée. Sa famille s'en va au spectacle, afin d'assister à une représentation de *Galatée*, et lui s'endort lourdement sur un fauteuil. C'est le moment choisi pour le songe.

Aux accords d'une douce musique à l'orchestre, le paravent qui cachait la *Niobé* se déploie ; la statue devenue animée se dégage des fils électriques qui l'étreignent, et descend de son piédestal. Elle regarde autour d'elle et ne reconnaît rien dans tout ce qui l'environne. Où est-elle ? en Grèce, sans doute. Mais c'est une bien triste histoire que celle de Niobé ; et le souvenir lui revient de tous ses malheurs. Fille de Tantale, femme d'Amphion, roi de Thèbes, elle avait sept fils et sept filles. Fière de cette postérité, elle osa tourner en raillerie Latone qui n'avait que deux enfants, Apollon et Diane. Ceux-ci, pour venger leur mère, tuèrent à coups de flèches tous les enfants de Niobé ; ce qui était un peu excessif. La malheureuse mère, stupéfiée

par la douleur, avait été métamorphosée en statue. Revenue à la vie, la voici donc qui nous représente la personnification de la douleur maternelle. Avec des attitudes empruntées à l'art grec, elle se désole, et le bon bourgeois effrayé ne sait plus comment faire pour arrêter un tel torrent de larmes dans son salon.

La situation est originale, sinon neuve. Edmond About, dans son *Homme à l'oreille cassée*, nous a fait revivre il y a beau temps un vieux colonel de l'Empire, et par un joli tour de force littéraire l'a fait parler le langage de l'époque, tout farci de Mars et de Bellone. Une telle parodie est-elle amusante pendant trois actes ? Toute la question est là. Niobé vit, pense, marche à l'antique. Elle ne peut comprendre la signification de la plupart de nos mots modernes, elle appelle les gens de la police des *sycophantes*, et ainsi du reste. Toute la note est là. C'est peut-être très drôle en Angleterre. Ça a de la peine à me faire rire pendant plus de deux heures en Italie.

Cependant le bourgeois craint à chaque minute de voir revenir sa famille du théâtre, et Niobé ne peut rester dans ce costume. Justement la malle de la nouvelle institutrice vient d'arriver. Niobé se revêtira de cette défroque, et continuera à marcher à l'antique dans des robes faites suivant la coupe fin dix-neuvième. J'ai vu des gens

se tordre de rire, j'en ai conclu qu'ils s'amusaient ; j'ai peut-être eu tort de ne pas être de ceux-là.

La famille revient du théâtre (toujours en songe, et cette fiction a en soi quelque chose de souverainement agaçant) et trouve à la nouvelle institutrice des airs étranges. Tout cela est absolument dépourvu d'action. Nous voyons ensuite Niobé prendre un mètre pour une bandelette, s'extasier devant une carte d'échantillons, et déclarer que « la pourpre » lui siérait bien, mot assez peu réfléchi si l'on songe qu'elle doit porter le deuil de ses quatorze enfants, tout cela pour en arriver à la venue du lord qui, s'apercevant que sa statue n'est plus en place, fait un vacarme épouvantable et menace l'agent d'assurances de toutes les juridictions d'Angleterre.

Le bourgeois regagne son canapé et se rendort. La musique douce à l'orchestre nous fait comprendre que le songe est fini. La famille revient du théâtre (en réalité, cette fois), réveille le dormeur, et celui-ci s'aperçoit qu'il n'y a rien de changé dans la maison.

Est-ce parce que la salle n'était qu'à moitié remplie ce soir-là, mais le public, à mon exemple, parut manquer totalement d'enthousiasme, et je déclare bien humblement ne pas pourvoir juger M^me^ T. Mariani (Niobé) sur cette

unique épreuve. Mme Mariani est jeune encore, nerveuse, très intelligente. Il faudrait la voir

## TEATRO PAGANINI

Questa sera MERCOLEDÌ 11 Gennaio 1899 - ore 20.30

La Drammatica Compagnìa Italiana TINA DI LORENZO - FLAVIO ANDÒ

diretta da FLAVIO ANDÒ

rappresenterà

# FIGLI D'ERCOLE

Dramma in 2 atti di LIBERO PILOTTO

## NUOVISSIMO PER GENOVA

**Personaggi**

| | |
|---|---|
| Duca Gennaro Ercolani | L. Pilotto |
| Duchessa Anna Piedimonte-Ercolani, sua moglie | E. Paladini-Andò |
| Duchessina Fabiana } suoi figli | E. Gramatica |
| Duchino Francesco } suoi figli | A. Falconi |
| Barone Proto di Poggioreale | L. Zoncada |
| Felicetto, suo figlio | A. Spano |
| Marchese Antonio Altavilla, Capitano di cavalleria | F. Andò |
| Conte Krausmann, console di Germania | F. Miniati |
| S. E. il Commendatore Moraz, Prefetto | U. Piperno |
| Cavaliere Zamaranti, medico | G. Spano |
| Lalla, cameriera della Duchessa Anna | E. Porro |
| Concetta, cameriera della Duchessina Fabiana | A. Frigerio |
| Vincenzo, cameriere del Duca Gennaro | A. Foa |
| Peppe, cameriere del Duchino Francesco | E. Rizzardi |
| Pasquale, cameriere di palazzo | C. Rissone |

Signore e Signori dell'aristocrazia. — La scena è a Napoli. — Epoca attuale.

## L'AMORE DELL'ARTE

Commedia in un atto di LABICHE

Vi prendono parte le signore A. M. PIPERNO, A. PORRO ed il signor A. FALCONI

Farà seguito la Commedia in un atto di NOITTER e DERLEY:

## UNA TAZZA DI THÈ

Vi prendono parte la sig.a A. PIPERNO-MARINI, ed i sigg. V. TALLI, V. FRIGERIO, E. RIZZARDI

ORDINE DELLO SPETTACOLO:

1. L'Amore dell'Arte
2. Figli d'Ercole
3. Una tazza di Thè.

PREZZI PER QUESTA SERA

| | |
|---|---|
| **Ingresso:** Platea, Palchi e Galleria | L. 1 |
| Poltrone (oltre l'ingresso) | » 3 |
| Posti numerati e Sedie laterali (oltre l'ingresso) | » 2 |

Loggione Cent. 50

Genova - Tip. Lit. Economica di A. [illegible]

dans d'autres rôles. Niobé n'a et ne peut avoir qu'une attitude : ce n'est pas tout à fait suffisant.

Un certain P. C. Tovagliari nous a paru plein de rondeur et de naturel dans le rôle de l'agent d'assurances.

Depuis que ces notes furent écrites, les correspondances de Barcelone nous ont appris que M^me T. Mariani y remportait de très vifs succès.

Le 11 janvier, la Compagnie Tina di Lorenzo-Flavio Andó, dont les représentations à Gênes tiraient à leur fin, annonça à grand bruit un drame nouveau en deux actes, de l'un de ses comédiens, Libero Pilotto, qui a généralement la spécialité d'écrire des pièces en dialecte vénitien. Ce drame, écrit en italien, intitulé *I Figli d'Ercole*, les fils d'Hercule, avait vu tout récemment le feu de la rampe à Milan où il avait été fort discuté. Nous allons tâcher de rendre compte de cette première (à Gênes) à laquelle nous avons assisté au Théâtre Paganini.

La duchesse Anna Piedimonte-Ercolani et le duc Gennaro son mari, marqués tous deux par le stigmate d'une dégénérescence physique, ont mis au monde deux enfants : Francesco et Fabiana qui portent dans le monde des signes bien évidents de cette décadence. Le jeune duc est bossu de naissance, et la jeune duchesse atteinte d'une affection cardiaque qui ne pardonne pas. Francesco, lui, accepte cyniquement son infir-



Libero Pilotto.

Photographie Pio Ridolfi, Bologne.

mité, et trouve encore le moyen de s'en moquer. L'infortunée Fabiana, au contraire, se plaint amèrement de son sort, et en souffre. Elle aime éperdument le marquis Antonio Altavilla, son cousin, un robuste capitaine de cavalerie, et cependant elle sait que le mal inguérissable dont elle souffre l'empêchera de devenir jamais l'épouse aimée.

Le capitaine Altavilla est une âme généreuse. Il ne veut pas que la malheureuse enfant disparaisse de ce monde sans qu'un rayon de bonheur ait illuminé cette triste existence, et fort courageusement, fort noblement, demande à la duchesse Anna Ercolani la main de sa fille.

Fabiana, ivre de joie, se jette dans les bras d'Altavilla ; mais cette joie n'est qu'un éclair fugitif, car une paralysie cardiaque la foudroie quelques instants après entre les bras de sa famille au désespoir.

Tel est, dans ses lignes principales, le drame de Libero Pilotto que le public rappela cinq fois à l'avant-scène. L'action en est serrée, rapide, inattendue, dramatique. Mais cette coupe en deux actes est si dangereuse ! Reste à savoir si la pièce aurait gagné en développements ? Je ne le crois pas.

Évidemment, comme on le fit remarquer dans la presse italienne, le thème est ibsénien. Ces

deux jeunes êtres, victimes d'une hérédité pathologique et condamnés dès leur naissance font penser aux héros d'Ibsen et de Zola. Mais il faut rendre cette justice au bon comédien qui s'appelle Pilotto qu'il a su traiter cette question d'une façon toute personnelle, et que le beau caractère d'Altavilla est une trouvaille.

Mme Paladini-Andó, dans le rôle de la Duchesse, Flavio-Andó dans celui d'Altavilla, Pilotto dans le rôle un peu effacé du père, et Mlle Emma Gramatica dans celui de la jeune fille, complètent un ensemble parfait et digne de toutes louanges sans restriction.

Cette troupe de haute comédie est décidément l'une des meilleures de toute l'Italie ; plus on la connaît, plus on est à même de l'apprécier, et elle vaut d'autant plus, peut-être, que personne ne s'y élève à une hauteur extraordinaire, que chacun y est bien à sa place, que personne n'y éclipse son voisin, et que la troupe ne se composant en grande partie que d'excellents comédiens, on y obtient des ensembles de tous points parfaits.

Mais où l'on peut juger la valeur d'une Compagnie tout à l'aise, c'est dans le répertoire classique, cette « pierre de touche ». Le 13 janvier, l'on afficha la *Locandiera* (comédie en 3 actes) de Goldoni, pour le bénéfice de Libero Pilotto,



M^me Tina di Lorenzo, rôle de la *Locandiera*.

Photographie Sciutto, Gênes.

et je n'eus garde de manquer à cette représentation.

La *Locandiera* (mot à mot *l'Hôtesse*, ou mieux *la Loueuse de chambres garnies*) est une des pièces les plus connues de Goldoni. Il n'y a pas une comédienne italienne de quelque renom qui n'ait tenté de s'essayer dans ce rôle de la *Locandiera* fait tout entier de charme et de grâce enjouée. Aussi ne m'y arrêterai-je pas longtemps. Et puis raconter du Goldoni ! Vous engagez-vous à raconter du Marivaux ? Essayez donc de me donner un aperçu, par le récit, du *Jeu de l'amour et du hasard*, et faites-m'en comprendre l'esprit ! Ah ! combien j'abandonnerais volontiers tout le bagage des pièces moderno-physiologico-pathologico-état-d'âme pour un de ces petits bijoux goldoniens qui ne tiennent que sur une pointe d'aiguille, il est vrai, mais qui me font passer une heure délicieuse, surtout lorsque le rôle de la *Locandiera* a la bonne fortune d'être tenu par une actrice aussi séduisante que Mme Tina di Lorenzo, et que ses partenaires s'appellent Flavio Andó et Pilotto !

La *Locandiera* fut écrite en 1751 pour la soubrette (la *servetta*) Corallina et représentée à Venise le 26 décembre. Mirandolina — c'est le nom de notre héroïne — tient donc des chambres garnies à louer à Florence, et par son esprit,

par ses bonnes grâces, fait tourner absolument la tête, sans le vouloir, à tous ceux qui viennent habiter sous son toit. Tel n'est pas cependant le cas du jeune chevalier de Ripafratta qui se vante de n'avoir aucune passion pour les femmes, affecte de ne pas faire attention à Mirandolina, et se moque de la faiblesse de ses deux compagnons, le marquis de Forlimpopoli, type de vieux ridicule, et le comte d'Albafiorita, cavalier fort présentable. Mirandolina, blessée pour la première fois dans son amour-propre de femme dédaignée, dresse, par dépit, toutes ses batteries contre ce sauvage qui ne daigne même pas tourner la tête quand elle passe. Non pas qu'elle aime le chevalier ! Certes, non. Mais c'est l'honneur de son sexe qui est en jeu. Elle veut voir ce barbare soumis, humilié, repenti, et lui rire au nez quand il se traînera à ses pieds. Le sujet n'est-il pas tout à fait joli ?

Tout d'abord, elle commence par flatter ses manies en renchérissant encore sur tout ce qu'il dit sur le compte des femmes ; elle affecte un égal dédain pour les hommes, se moque de ceux qui lui font la cour, et ne tarit pas en plaisanteries sur le compte de ses deux autres locataires dont les fadeurs l'importunent.

La seule société possible pour elle dans cette maison n'est-elle pas celle du chevalier ? En voilà

un de qui l'on est sûr au moins de ne pas recevoir de déclarations banales et ridicules.

Il est clair que grâce à ce petit artifice bien féminin, Mirandolina ne tardera pas à acquérir bientôt toute l'estime du chevalier qui l'admire, la croit digne de ses confidences, et la regarde désormais comme une femme de grand bon sens que l'on a toujours beaucoup de plaisir à revoir. De cette amitié-là à l'amour il n'y a plus qu'un pas, et le pauvre chevalier de Ripafratta, qui ne s'est pas douté un seul instant du piège, tant Mirandolina est adroite, ne met pas longtemps à le franchir. Il s'ennuie dès qu'il ne la voit plus, il la cherche, il en est fou. Voici donc Mirandolina au comble du bonheur, et cependant elle ne juge pas sa vengeance encore assez complète. Elle veut mettre le chevalier au désespoir, et finit par épouser à son nez et à sa barbe un brave garçon de sa condition.

M<sup>me</sup> Tina di Lorenzo, je le répète, est absolument charmante dans le rôle de la *Locandiera*, et s'y montre dans un costume Louis XV délicieux. Flavio Andò dans le rôle du chevalier, Pilotto dans le marquis grotesque, U. Piperno, V. Frigerio, A. Falconi, tous sont parfaits. C'est une des plus charmantes soirées que j'aie passées au théâtre en Italie.

Le vieux Goldoni, dans ses *Mémoires*, raconte

que le succès de la Corallina fut si prodigieux dans cette pièce que la Medebac, l'actrice principale, qui se déclarait malade et incapable de rien jouer, en laissa le lit deux jours après, pour interrompre les représentations de sa nouvelle rivale.

Ce qui prouve que si les répertoires passent, les mœurs théâtrales ne changent pas.

---

# XII

## VIRGINIA REITER — CLAUDIO LEIGHEB

La Compagnie C. Leigheb-V. Reiter au Théâtre Manzoni de Milan. — Mme Virginia Reiter. — Son professseur Giovanni Emanuel. — Les succès de Mme Reiter en Amérique et en Espagne. — Le théâtre Manzoni. — *Le Contrôleur des wagons-lits*. — Claudio Leigheb. — Souvenir de Calvin, du Palais-Royal. — Mme Reiter dans *Zaza* et *Jalouse*. — Une Zaza bien italienne.

J'arrivai à Milan au moment où la Compagnie dramatique C. Leigheb-V. Reiter (directeur des représentations A. Beltramo) faisait d'excellentes recettes au Théâtre Alessandro Manzoni, avec trois pièces françaises qui se succédaient en alternant sur l'affiche : *Le Contrôleur des wagons-lits*, *Jalouse* de A. Bisson, et *Zaza* de P. Berton et C. Simon, car Milan, contrairement à ce que nous avons vu se passer à Turin ou à Gênes, a le rare bonheur de pouvoir donner dix, douze, quinze fois la même pièce, lorsque celle-ci a le don de plaire. Une troupe, pendant une campagne de deux mois, n'en est donc pas réduite à changer tous les soirs son spectacle. Et cependant il n'y a pas plus à Milan que dans les autres villes,

de troupes fixes, pas même celles qui ne donnent des représentations qu'en dialecte milanais, et dont nous aurons à nous occuper plus tard.

La compagnie C. Leigheb-V. Reiter est une des meilleures d'Italie ; son répertoire est à peu près le même que celui de la troupe Tina di Lorenzo-F. Andò, bien que la note comique domine ici davantage ; la raison s'en explique d'ailleurs facilement, puisque son chef de file, Claudio Leigheb, est un premier comique de tenue, tandis qu'Andò est un jeune premier genre Bressant.

Mme Virginia Reiter est une des figures les plus en vue du théâtre italien moderne. Fille d'un marchand de meubles de Modène, puis élevée chez les Sœurs de cette ville, ce fut en 1882 que, bien jeune encore, tourmentée par le démon dramatique, elle vint à Milan avec sa mère, qui s'opposait à cette vocation, pour se faire engager par Giovanni Emanuel[1]. Celui-ci donnait des

[1] Giovanni Emanuel, une personnalité très en vue du théâtre italien, absolument remarquable dans les rôles de *Mercadet* de Balzac et de Figaro du *Mariage de Figaro* « où il n'eut jamais de rivaux » en Italie, a-t-on coutume de dire, manquera forcément à cette collection pour cette raison qu'il donne en ce moment des représentations dans l'Amérique du Sud, où nous ne pouvons aller le voir. Il naquit le 11 février 1848 à Morano (Montferrat). Il débuta en 1866 avec Belloti-Bon, et depuis 1873 il est chef de troupe. Dans quelques scènes d'*Othello*, dans l'imprécation du *Roi Lear*, dans la scène capitale du *Bâtard*, Giovanni Emanuel, dit M. Luigi Rasi (*I Comici italiani*)



**Giovanni Emanuel** non è figlio d'arte, ma fin da giovanetto incominciò subito a farsi applaudire. Primo attore giovane in compagnia Belotti-Bon, acquistò subito la simpatia del pubblico. Attore studioso ed intelligente, evitò sempre le esagerazioni e seppe farsi applaudire standó nel vero. Raggiunse la sua celebrità, senza ricorrere ad una eccessiva réclame. Direttore paziente e coscienzioso, nella sua compagnia fece sembrar buoni, molte volte, attori mediocrissimi. Non è più giovane, ma conserva tutta l'energia e la modernità d'un giovane artista.

Carte postale ; Giovanni Emanuel.

représentations à ce théâtre Manzoni où nous allons aller voir son élève. Mais quelle distance parcourue entre ce mois de mai 1882 où la jeune provinciale timide débutait à raison de six lires par soirée, et la triomphatrice de nos jours !

Ce fut en 1886, qu'ayant pris vraiment l'habitude des planches, Virginia Reiter commença à s'affirmer comme première actrice. Le 7 avril de cette année-là, on donnait aux *Filodrammatici* de Milan, avec Emanuel, la Marini et la Reiter, la *Figlia di Jefte* du regretté Felice Cavallotti, dont la fin tragique de l'an passé est encore dans toutes les mémoires. L'œuvre de Cavallotti alla aux nues, et une comédienne nouvelle s'était révélée : Virginia Reiter.

« Ce fut un délire, écrit un biographe, toutes les dames milanaises devinrent bientôt fanatiques de la comédie et de la jeune actrice, et la *Figlia di Jefte* eut dix-huit représentations successives, et toujours avec un concours immense de public. »

La Duse, plus tard, avec son incontestable autorité, reprit le rôle pour le jouer dans les

atteint une grande hauteur. C'est un des meilleurs interprètes de Shakespeare, que l'on connaisse. Malheureusement, ainsi que nous le constations déjà dans notre *Théâtre au Portugal*, toutes ces expéditions, au Brésil surtout, ne sont pas sans danger, et le télégraphe nous a déjà apporté la triste nouvelle de la mort de deux artistes de sa compagnie enlevés par l'inflexible fièvre jaune.

villes où elle passait ; toutes les autres premières actrices d'Italie suivirent son exemple, mais Cavallotti n'oublia jamais sa première « Emma », comme le prouve la dédicace qu'il lui consacra lorsque l'auteur fit imprimer sa pièce. (Janvier 1887. Barbini, édit., Milan.)

En 1887, toujours avec la compagnie Emanuel, la Reiter commence sa première tournée triomphale en Amérique. *Othello* (Desdémone), *le Mariage de Figaro* (Chérubin), *Fernande*, *le Demi-monde*, *Froufrou*, *Fédora*, *la Dame aux camélias* font les délices des publics de Montevideo, Rio-de-Janeiro, Buenos-Ayres, Valparaiso ; la troupe passe du Chili au Pérou, du Pérou au Mexique, du Mexique à la Havane. En 1890, nous la retrouvons à Rome, au Théâtre National, où elle obtient un notable succès dans *Agatomédon* de Cavallotti.

Mais la grande réputation de Mme Reiter comme première actrice ne s'est faite vraiment qu'à l'étranger ; le public italien, et surtout le monde des artistes, l'accueillait encore avec méfiance. Il lui fallut lutter pied à pied pour obtenir la place à laquelle elle avait droit ; les rivalités de métier s'en mêlaient ; certaines villes discutaient encore son talent. En 1891, elle repart avec Emanuel en Amérique, passe en 1892 en Espagne où elle soulève un véritable enthou-



Virginia Reiter.

Photographie Bettini, Livourne.

siasme, et se sépare de la Compagnie Emanuel l'année suivante.

Aujourd'hui nous la retrouvons dans cette Compagnie V. Reiter-C. Leigheb, et son nom sur l'affiche suffit à attirer le public. Enfin, détail particulier, M^me^ V. Reiter a l'habitude d'aller passer son mois de vacances à Paris : elle est grande admiratrice de Sarah, cela va sans dire, mais elle a un véritable culte pour Réjane : « Elle ne joue pas, dit-elle ; elle parle, elle vit, elle se meut comme dans la vie réelle. »

J'aurais voulu voir M^me^ Reiter dans une pièce vraiment italienne ; mais comment faire ? *Jalouse*, *le Contrôleur des wagons-lits* et *Zaza* n'ont pas quitté quitté l'affiche du Manzoni pendant tout ce mois. Je ne parlerai donc que de ce que j'ai vu.

Le théâtre Manzoni, situé au centre même de Milan, à quelques pas de la Cathédrale et de la Galerie, est une des salles les plus élégantes que je connaisse. La statue de l'auteur des *Fiancés*, lequel a donné le nom au théâtre, fait face au monument sur la piazza San Fedele. On vient d'inaugurer dans le vestibule un monument en l'honneur de Paolo Ferrari. De larges glaces placées dans l'atrium laissent apercevoir l'intérieur de la salle, et évitent au parterre *debout* des courants d'air. La salle, blanc et or, éclairée à la lumière électrique, comporte trois étages de

loges, où ne tiennent généralement que quatre personnes dans chacune d'elles. Le quatrième étage seul est en galerie. Il n'existe pas de fauteuils de balcon, comme du reste dans la plupart des théâtres méridionaux. Les fauteuils d'orchestre à bascule, en velours rouge, sont confortables. Le plafond est peint, et le rideau d'avant-scène représente une suite de portiques. Au premier plan, à droite, grandeur naturelle, Alfiéri et Goldoni se présentent au public. Plus à gauche, deux auteurs antiques (admettons Plaute et Térence) leur tiennent compagnie. A droite et à gauche, se faisant pendant, des portières par où les artistes viennent saluer quand on les rappelle, puisque l'usage n'est pas de relever le rideau à la fin des actes; et remarquons en passant que le bon goût a banni de ce théâtre toute espèce de rideau-réclame! A l'orchestre, un sextuor.

Les pièces que je vais voir étant françaises, et connues, je n'ai nullement l'intention d'en parler. Mais qu'il s'agisse de *Jalouse*, du *Contrôleur des wagons-lits* ou de *Zaza*, nous tâcherons de résumer nos impressions sur Mme Reiter, sur C. Leigheb, et sur leur troupe.

Leigheb, qui tient le rôle du *brillante*, que je traduirai librement par premier comique distingué, m'a tout à fait rappelé Calvin, du Palais-



Claudio Leigheb.

Photographie Bettini, Livourne.

Royal, disparu il y a quelques années, avec cette seule différence que Calvin était plus grand que Leigheb ; mais c'est la même désinvolture, la même taille élancée, la même tenue, le même « masque anglais », et, qui plus est, la même voix légèrement voilée. Puis, par d'autres moments, si nous fermons les yeux, nous croyons entendre la voix de Montrouge.

Leigheb est un comédien consommé, ayant une grande habitude de la scène; sa mobilité de visage est excessive, et en cela il appartient bien à l'école italienne ; la distinction de ses manières est parfaite. Dans *Zaza*, il représente admirablement un type de comédien blasé ; dans le Georges Godefroid du *Contrôleur des wagons-lits*, il nous donne la juste mesure de l'effet comique que peut produire un comédien de valeur sans jamais tomber dans la charge ni l'exagération.

Mme Virginia Reiter ne saurait se comparer à aucune de nos actrices françaises parce qu'elle est italienne de la tête aux pieds. C'est une excellente Zaza, mais c'est une Zaza italienne, ce à quoi je ne vois aucun mal ; peut-être même est-elle mieux comprise ainsi par son public. Le parisianisme de Réjane, ses gamineries, ses intonations faubouriennes venant dans ce rôle rappeler de temps à autre l'origine de son per-

sonnage, ne peuvent être goûtés vraiment que par des auditeurs français ; Mme Reiter a le grand mérite de n'imiter personne. Elle est italienne, joue devant un public italien, et nous donne une Zaza à sa manière. Ce en quoi elle a parfaitement raison. Elle déploie une grande douceur dans les scènes d'amour, et une certaine dureté d'expression dans les passages dramatiques. Mais il faudrait la voir dans d'autres rôles, et ce n'est pas dans *Jalouse* que nous pouvons encore suffisamment la juger. Enfin, Mme Reiter ne m'en voudra sans doute pas de porter à la connaissance du public étranger ce détail tout féminin : de toutes les actrices italiennes que j'ai vues jusqu'ici, c'est incontestablement elle qui sait le mieux s'habiller, et porter avec une grâce et une aisance parfaites le costume de ville.

Quant au reste de la troupe, sans atteindre l'ensemble de la troupe Tina di Lorenzo-Flavio Andó, nous devons constater sa suffisance, tout en tirant hors de pair une duègne peu ordinaire, Mme Z. Majone, qui nous a fait penser à Mathilde, et qui nous a donné dans *Zaza* une mère d'actrice idéale. En plaçant Mme Duse *hors concours*, nous déclarons sans hésitation que Mme V. Reiter est la première comédienne actuelle en Italie.

# XIII

## IRMA GRAMATICA, ENRICO REINACH
## LES VIERGES ET LE DOUTE DE MARCO PRAGA
## LE PACTE DE A. RULLA

Compagnie L. Raspantini. — Irma Gramatica et Enrico Reinach. — Les *Vierges* de Marco Praga. — Compte rendu de la pièce. — Le *Doute* du même auteur. — Première représentation à Milan de cet ouvrage. — Verdict défavorable du public. — Le *Pacte* de A. Rulla. — Chute complète. — Les drames d'idées et la moralité qu'il en faut tirer. — Le talent de Mme Irma Gramatica. — Sa soirée d'honneur au Manzoni. — *Musotte*. — Enrico Reinach, — *Ordonnance* d'Alfredo Testoni. — Le comédien A. Garzes.

A quelques semaines d'intervalle, la Compagnie V. Reiter-C. Leigheb fut remplacée au Théâtre Manzoni par une autre non moins connue : la Compagnie dramatique italienne administrée par L. Raspantini, dont Mme Irma Gramatica est l'étoile, et le cav. Enrico Reinach le premier sujet. C'est une des plus réputées d'Italie après celles de Tina di Lorenzo-F. Andó et V. Reiter-C. Leigheb. Et cependant son répertoire étant essentiellement composé de pièces de Dumas, Feuillet, Sardou, Augier,

Meilhac, Feydeau, j'avoue que j'avais peu d'empressement à aller l'entendre. J'attendais la pièce « italienne », et cette occasion s'offrit avec *le Vergini* (*les Vierges*), comédie en quatre actes de Marco Praga, dont on m'avait dit le plus grand bien. La pièce date de quelques années à peine, et a précédé le roman et la pièce de Marcel Prévost : *Les Demi-Vierges.*

*Les Vierges, les Demi-Vierges*... A quand *les Quarts de Vierges?* C'est la progression naturelle.

Une bourgeoise absolument dépourvue de sens moral est restée veuve avec trois filles : l'aînée, Paolina, nature sentimentale, mélancolique, se montre fort réservée et se tient à l'écart; Nini, écervelée, légère, mais « vierge », se compromet à tous propos; Séléné, la troisième, coquette, insouciante, se montre de l'école de la précédente.

Cette maison — où l'on s'amuse — n'est fréquentée que par des hommes qui s'y amènent les uns les autres, sans façon. On ne tient aucun compte de la mère, on flirte avec Nini et Séléné, on danse, on chante. Mais les « Vierges » en question sont de *celles que l'on n'épouse pas*, et qui sait si ce titre n'aurait pas mieux traduit la pensée de l'auteur? Parmi les habitués, se trouve Vittorio Olgiati, un célibataire fort sceptique,



Mme Irma Gramatica.

Photographie Sciutto, Gênes.

sorte de Desgenais, fort galant homme d'ailleurs, et que chacun prend un peu comme confident. C'est grâce à ce procédé renouvelé de Sardou que nous savons que l'on peut flirter avec Nini et Séléné, sans que cela, du reste, engage à rien, et que Dario, jeune homme riche et indépendant, soupire sérieusement pour la sentimentale Paolina. En vain les amis de Dario, s'apercevant du danger, essaient-ils de lui montrer la fausse route où il s'engage ; Paolina elle-même, qui ne peut s'empêcher de laisser voir son affection pour Dario, semble hésiter et comme terrifiée par cet amour. Elle voudrait fuir cette maison où tout est déséquilibré, ne plus voir cette mère sans morale, ne plus avoir à rougir de ses sœurs par trop compromettantes. Pendant ce temps, Nini rêve d'aller chanter l'opérette à Naples, cherche à emprunter de l'argent à un ami, et Séléné se laisse presser de très près par un vieux marquis.

Dario, aveuglé par la passion, comprenant aussi que son amour est partagé, veut hâter le dénouement, et très résolument demande la main de Paolina. Mais celle-ci, qu'un secret étouffe, ne sait que répondre, hésite, puis apprenant que sa mère vient d'inviter un sieur Vercellini, ancien ami de la maison, se trouble, perd la tête, crie follement qu'elle ne veut pas le voir ;

et comme Dario abasourdi exige une explication :

— Je suis indigne de devenir votre femme, s'écrie Paolina en s'agenouillant. Je suis de celles que l'on n'épouse pas.

Paolina, fort jeune encore, est tombée dans un piège et a été honteusement séduite. Elle aurait pu garder le silence, mais sa conscience s'est révoltée, et elle a préféré tout dire à Dario. Le premier moment de stupeur passé, que fera, à son tour, celui-ci ? Il revient mêler ses larmes à celles de Paolina. La passion est plus forte que toutes les considérations sociales ; or si le mariage est impossible, reste la fuite à deux, et l'amour libre. Mais, à cette seule pensée, Paolina se considère comme outragée une seconde fois ; ainsi non seulement elle s'est déclarée indigne de devenir jamais la femme de Dario, mais en dépit de la passion qu'elle ressent pour lui et qu'elle ne prend plus garde de dissimuler, elle ne peut admettre une semblable proposition qui la blesse dans son orgueil de femme ; elle se confine dans sa douleur, laisse Dario fou de désespoir, et se retire avec son amour brisé.

Je ne me suis guère, à dessein, étendu sur les trois premiers actes qui sont une peinture assez fidèle de ces intérieurs déséquilibrés où défilent les oisifs et où flirtent les petites demoiselles sous l'œil complaisant des mères. Mais j'ai voulu

mettre en relief ce dénouement, en me demandant s'il est conforme à la vérité, et le rapprocher de celui du *Doute*, drame en un acte, du même auteur, pièce que je vis représenter à ce même théâtre et par ces mêmes artistes quelques jours plus tard. C'était la première à Milan (13 mai 1899) et peut-être en Italie, mais l'affiche et les journaux ont oublié de nous le dire.

Le doute qui a tourmenté Guïdo quand il était fiancé à Cristina est celui-ci : le grand amour qu'il ressent pour cette jeune fille durera-t-il encore lorsqu'il l'aura possédée ? Avec l'apaisement de l'amour la satiété peut venir, et le mariage ne sera plus alors que l'union de deux âmes indifférentes l'une pour l'autre.

Singulière façon de penser pour un homme fortement épris et qui, toutes les fois qu'il est emporté par les sens, a la force de s'arrêter net pour se livrer à une petite analyse psychologique et philosophique. Mais, comme on vient de le voir par le dénouement des *Vierges*, M. Marco Praga dote chacun de ses amoureux ou amoureuses d'un frein automatique avec arrêt à volonté pour les montées ou descentes. C'est une nouvelle façon de concevoir l'amour, voilà tout. Conséquences de l'automobilisme, — probablement.

Guido n'a cependant pas renoncé au mariage pour une autre raison que celle que nous venons

de dire. Il a supplié Cristina de lui rendre sa parole. La mère de la jeune fille est morte de chagrin, et celle-ci pauvre, sans appui, a dû se rendre à Munich où elle est entrée comme institutrice dans une famille.

Depuis cette séparation Guido est devenu plus amoureux que jamais. Il est anxieux, fiévreux, impatient, veut la revoir, en faire sa femme. Il écrit, il supplie, il menace même de se rendre à Munich et de se tuer devant elle si elle ne vient pas. Cristina, non par amour, mais pour éviter un scandale, revient alors, bien décidée à amener Guido à un renoncement définitif. Le jour où Guido l'a dédaignée, l'amour s'en est allé : elle s'est imaginé qu'il reculait devant sa pauvreté à elle, n'a plus voulu voir qu'un égoïsme brutal ; elle a juré de ne jamais être à Guido.

Tout cela nous est raconté dans un monologue sans fin — le plus long que j'aie jamais entendu au théâtre — et que le grand talent de M^me^ Irma Gramatica n'arrive même pas à sauver. Le point de départ — le doute de Guido — a déjà soulevé des murmures dans la salle. L'âme la plus simple s'est déjà demandé ce que deviendrait le mariage si au moment de contracter cette union chacun supputait le temps que peut durer l'amour. Je regarde la salle, et celle-ci est curieuse à observer : les uns prennent la chose gaiement, et sou-

rient ; les autres, visiblement agacés, haussent les épaules.

Guido — et il faut tenir compte à Reinach de s'être chargé de tenir le rôle d'un personnage aussi ingrat — n'a donc pour lui ni les femmes qu'il « plante là » — c'est un mot de la pièce — avec une si belle désinvolture, ni les hommes qui ne peuvent que traiter de benêt un amoureux qui s'arrête en si beau chemin, puisqu'il est convenu que cette Cristina est charmante et possède toutes les qualités. Dès ce moment la partie nous semble bien compromise pour lui... et pour l'auteur.

En vain assurera-t-il à Cristina, dans un langage vibrant d'amour, que ce doute cruel a disparu. Cette déclaration arrive un peu à la façon des Carabiniers d'Offenbach. Pendant un an de solitude, d'angoisses, de chagrin de toutes sortes, la jeune fille s'est recueillie.

— Le doute a disparu ? répond Cristina. Et pourquoi ? Quel événement l'a donc détruit ? Eh bien, réponds : si j'avais refusé de devenir ta femme et si j'avais accepté d'être ta maîtresse, aurais-tu accepté ?

Guido hésite tout d'abord à répondre. Il nie, il crie, il supplie. Cristina est inébranlable. Alors, un autre doute traverse son esprit :

— Tu en as donc aimé un autre ? s'écrie-t-il.

— Non, répond la jeune fille. Je n'ai pas aimé. Mais je me suis donnée.

Guido, désespéré, s'enfuit.

— Ne craignez rien, ajoute alors Cristina en s'adressant au frère de Guido. C'est la dernière crise. Mais un jour, lorsque cette révélation ne pourra lui faire aucun mal, vous lui direz que j'ai menti.

Le verdict du public n'a pas été favorable à l'auteur, et les artistes seuls furent rappelés.

Guido, à tout prendre, est le frère de Paolina. Tous deux passionément amoureux, pouvant épouser la personne qu'ils aiment et dont ils sont aimés, brisent volontairement leur bonheur et leur vie ; à qui la faute ? Ce Guido, tout particulièrement, est à point pour être admis dans une maison de santé. Il en résulte que nous ne nous intéressons plus à personne. L'amour raisonneur ? Mais c'est l'antipode de la Vérité. Que M. Marco Praga, qui a de grandes qualités dramatiques, mais qui se fait une étrange conception de l'amour, aille seulement faire un tour dans les musées : il y rencontrera de nombreuses figures de l'*Amour*, avec un bandeau sur les yeux. Les Anciens, qui n'étaient pas des bêtes, avaient une façon d'éclairer ainsi leurs contemporains sur les états d'âme, façon qui valait bien par sa simplicité de longs discours..

Mais en cela M. Marco Praga n'est pas le seul coupable. Il suit ce mouvement auquel obéit en ce moment l'école italienne, et que nous avons eu déjà l'occasion de signaler à propos des concours à Turin. Le drame d'idées ou drame philosophique, ou drame symbolique, comme vous voudrez, est à la mode. Le malheur est que souvent le drame d'idées en manque complètement, le drame philosophique est écrit par des gens qui ne se doutent que très vaguement de ce que c'est que la philosophie, et les symbolistes confondent le symbole avec les nouvelles préciosités de langage. Je ne prendrai pour exemple que *Il Patto* (*le Pacte*), de M. A. Rulla (Théâtre Manzoni, 9 mai 1899).

Paola et Adriano s'aiment ; mais Ferralba, un philosophe individualiste, est persuadé que le mariage est un éteignoir complet de toute puissance individuelle ; il en a fait l'apprentissage à ses dépens ; il avait, lui aussi, de magnifiques énergies qui lui auraient assuré le triomphe dans la vie. Qu'est-il arrivé? Le mariage l'a complètement annihilé. Cela ne devra pas se passer ainsi pour ses jeunes élèves. Paola et Adriano ne devront se marier que lorsqu'ils auront atteint le but qu'ils poursuivent chacun de son côté.

Et les deux amants cèdent devant les insistances du maître (quels amants!); ils concluent un

pacte. Ils devront rester dix ans sans se voir, sans même s'écrire, et au bout de ce temps, s'ils ont réussi chacun de leur côté, ils s'épouseront. Dix ans se sont passés : Paola est devenue une illustre cantatrice, et Adriano a fait fortune comme ingénieur en Amérique. Voici donc le jour heureux arrivé. Mais vous savez bien que dans les « comédies d'idées » les choses ne doivent pas marcher au dénouement comme sur des roulettes. Paola, un beau soir, a été séduite par le « frémissement voluptueux des rythmes musicaux », ce qui en langage symbolique signifie qu'elle s'est laissée tomber, sans se faire de mal, dans les bras d'un ténor, d'un baryton ou d'une basse, et naturellement Adriano ne veut pas en savoir plus long.

Là-dessus Paola disparaît par une porte latérale, soit pour se tuer, soit, ce qui est plus admissible et plus gai, pour aller se consoler avec un autre « rythme musical ».

Ce serait faire injure au bon sens italien de dire que le public avale de pareilles élucubrations sans protester. *Le Pacte* est tombé à plat, comme *le Doute*, et je trouve la moralité de l'histoire dans un compte rendu non signé du journal *Il Tempo*, de Milan : « Aujourd'hui, dit ce critique, un drame d'idées a l'obligation de traiter un problème qui existe, et non pas un fait hypothé-

tique. Or, dans la vie réelle, lorsque deux êtres s'aiment et sont en conditions telles de pouvoir s'épouser, est-ce qu'ils vont s'isoler pour s'en aller chacun de son côté développer leur propre individualité? » Ce qui revient à dire : à quoi bon vouloir nous démontrer ce qui n'existe pas ni ne peut exister dans la réalité ?

Ces considérations sur l'école nouvelle italienne m'ont forcément empêché de vous parler de la troupe dirigée par Enrico Reinach, et des artistes qui la composent.

Au premier rang de ceux-ci il faut placer M^me^ Irma Gramatica, une des premières actrices de drame de l'Italie. M^me^ Tina de Lorenzo a pour elle la beauté et le charme ; M^me^ V. Reiter la fougue italienne ; M^me^ Irma Gramatica la passion dramatique : c'est le type de la femme qui a souffert, qui a pleuré ; elle entre en scène, elle n'a rien dit encore, et nous avons compris qu'un secret l'oppresse et l'étouffe. C'est une admirable actrice de drame, je le répète ; j'ai assisté le 13 mai à sa soirée d'honneur, au Manzoni ; ce fut une incomparable Musotte. Le public qui l'aime beaucoup la couvrit de fleurs. M^me^ Irma Gramatica est jeune et a, par conséquent, devant elle un bel avenir.

Quant à Enrico Reinach qui, suivant l'usage italien, se pare sur l'affiche du titre de chevalier

de la Couronne d'Italie, alors que chez nous l'on défend à un auteur membre de l'Académie Française de le faire savoir au public, il est jeune aussi et très actif, bien que manquant, à mon avis, des qualités physiques nécessaires pour faire un jeune premier idéal, à commencer par la stature. Il se donne beaucoup de mal, et réussit à se faire applaudir. Mais ce sera toujours plutôt un amoureux comique, et l'intelligence dont il fait preuve dans une bluette (*Ordinanza*, *Ordonnance*, esquisse de la vie militaire, en un acte, de Alfredo Testoni) nous le démontre.

C'est l'histoire très simple d'un ordonnance qui, sans s'en douter, devient amoureux de la fille de son colonel, et qui, avec un courage héroïque, sert de commissionnaire entre la jeune fille et son futur, un lieutenant du régiment. E. Reinach se montre, dans le rôle de Baldassare l'ordonnance, comique, sentimental, et naïf avec une simplicité vraiment touchante.

A signaler enfin, avant de prendre congé de cette troupe, un comédien consommé, A. Garzes, que l'on met un peu à toutes les sauces et qui, tel autrefois Landrol au Gymnase, est également fort convenable dans tous les emplois.

---

## XIV

### LA DUSE

La tournée Eleonora Duse-Ermete Zacconi. — Pourquoi Mme Duse ne joue guère qu'à l'étranger. — Son tempérament maladif. — Ses ancêtres et sa naissance. — Histoire de ses débuts. — Influence de Cesare Rossi et de Sarah Bernhardt. — Jugement de M. Rasi. — Son mode de récitation. — Les causes de son talent, — Mme Duse à Paris. — Une opinion de Duquesnel. — Mme Duse et la critique parisienne.

Mais le gros événement théâtral de cette année, en Italie, ce furent incontestablement les représentations extraordinaires de Mme Eléonora Duse qui, pour la circonstance, s'était jointe au grand tragédien Zacconi. Or il faut être italien ou vivre en Italie pour bien se figurer l'effet que peuvent produire sur une affiche ces deux noms :

ÉLÉONORA DUSE
ERMETE ZACCONI

Supposez, chez nous, quelque chose comme une association entre Sarah Bernhardt et Coquelin, et encore ! Et puis il faut bien vous figurer que, même en Italie, et peut-être en Italie plus

qu'autre part, c'est une rareté d'assister à des représentations de Mme Duse.

Pourquoi, direz-vous? — Mais parce que cette artiste consacrée par le monde entier ne joue guère qu'à l'étranger, en Russie, en Allemagne, en Angleterre, en Amérique, devant des fauteuils à une livre sterling pour le moins ; que les conditions du théâtre, avec le fauteuil à trois et quatre lires, doivent, dans son pays, lui sembler misérables ; qu'elle veut tenir ses prix quand même avec la loge à cent lires et le fauteuil d'orchestre à vingt lires, et que, dans ces conditions, même dans une ville comme Milan, il ne faut pas songer à donner plus de trois représentations.

Enfin Mme Duse, toujours nerveuse, inquiète, malade dit-on, est aussi rare en Italie que les beaux jours dans le nord de l'Europe ; l'hiver dernier, elle l'a passé à Menton ou aux environs de Nice, sans jouer. A la fin de l'hiver, pour ménager sa santé chancelante, elle est partie pour l'Égypte. Le commencement du printemps la retrouve à Athènes, et c'est alors, au mois d'avril, que commence cette combinaison Eléonora Duse-Ermete Zacconi pour donner deux ou trois représentations dans chaque grande ville d'Italie, en commençant par la Sicile, puis en remontant par Naples, Rome, Florence,




Mme Eléonora Duse.

Photographie Dupont, New-York

Bologne, Venise, etc. Mais vous avez déjà compris qu'il ne s'agit plus d'une Compagnie venant se fixer un mois dans une ville, mais d'une tournée rapide, comme nous avons coutume d'en faire en France. De plus, d'Annunzio est du voyage, et Mme Duse doit créer deux rôles nouveaux écrits pour elle par cet auteur. Nous verrons plus loin comment la *Gloria* tomba lourdement à Naples, pour ne plus se relever, et comment la *Gioconda* portée aux nues par les uns, dénigrée par les autres, tint brillamment l'affiche en alternant avec le *Demi-Monde* et la *Femme de Claude*.

Mme Eléonora Duse vous est connue ; le dernier écho de ses représentations au Théâtre de la Renaissance à Paris vibre encore dans toutes les mémoires ; et cependant je ne puis vous parler de ces soirées artistiques de Milan sans retracer ici en quelques lignes les principaux traits de cette carrière dramatique extraordinaire.

Mme Eléonora Duse, née le 3 octobre 1859, à Vigevano, avait de qui tenir.

Son grand-père, Duse Luigi, issu d'une famille de loups de mer, à Chioggia (1792-1854), laissa un nom célèbre au théâtre, et nous avons pu voir son portrait sur le rideau de l'ancien théâtre Duse de Padoue, appartenant actuellement

à l'infatigable collectionneur dramatique M. Luigi Rasi, de Florence. Ce fut, en son temps, l'idole du public vénitien et padouan, et l'un des meilleurs interprètes de Goldoni. Les quatre fils, Eugenio, Giorgio, Alessandro et Enrico furent tous artistes dramatiques. Alessandro, né à Chioggia et premier acteur, marié à Angelica Cappeletto, de Vicence, et mort à Venise en 1892, à 72 ans, fut le père d'Eléonora.

C'est donc une *enfant de la balle* dans toute l'acception du mot : grand-père, père, oncles, tantes, cousins, cousines, tout le monde est comédien dans la famille. A l'âge de quatre ans elle joue le rôle de Cosette dans les *Misérables*[1]. En 1863-64, elle est aux Filodrammatici de Trieste avec la qualification de « dernière pour les rôles d'ingénues ». A l'âge de quatorze ans elle perd sa mère. Son enfance s'était passée dans la misère la plus noire, au hasard de cette véritable vie de bohème. Et cependant tout dénote quelque chose de particulier chez cette jeune fille à peine formée ; le regard se perd dans l'espace ; ceux qui la connurent à cette époque affirment qu'elle avait l'air plutôt d'une somnambule que d'un être vivant. Le feu couve sous la cendre, et M. le comte Giuseppe Primoli vous

[1] Lugi Rasi, *I Comici italiani,* p. 810.

a dit [1] quelle force d'observation devait la porter ensuite aux plus hautes régions de l'art.

Nous relevons son passage à Naples en 1879, aux côtés de la Pezzana. La spontanéité, la sincérité de sa diction en font une *Électre* surprenante de vérité, et une *Ophélie* inoubliable. Elle entre dans la Compagnie du fameux Cesare Rossi [2], passe en peu de temps au rang de première actrice et dès lors connaît tous les succès et tous les triomphes.

« Mais ce fut la venue de Sarah Bernhardt à Turin, écrit M. Luigi Rasi [3] qui affirma, ou mieux compléta la transformation artistique de la Duse. » Dès ce moment, elle fut idéalement une *Princesse de Bagdad*, une *Femme de Claude*, une *Denise*, une *Francillon*.

On a dit et répété que chez cette éminente artiste c'était le tempérament hystérique qui l'emportait sur tout le reste. « Et cela est vrai, » ajoute M. Rasi déjà nommé, qui, en sa qualité de professeur de déclamation de l'École Royale de Florence, et artiste lui-même, a suivi de fort près le développement de ce talent extraordinaire depuis vingt ans [4]. Et cependant ce

[1] La *Revue de Paris*, 1er juin 1897.

[2] Voir page 47.

[3] *I Comici italiani*, p. 812.

[4] Voici, à titre de curiosité, ce que la Duse écrivait au dos d'une photographie dont elle fit don à l'illustre professeur

tempérament « hystérique », ne l'empêcha de rendre, comme personne, de multiples personnalités dans *Odette*, *Amour sans estime*, *la Locandiera*, *Cavalleria rusticana* *Fedora*, *Maison de poupée*, *la Maison paternellel* (*Magda*), *la Dame aux camélias*. Une œuvre entre ses mains, pour quelque vieille qu'elle soit, se transforme[1]. C'est que Mme Duse, ainsi que l'a fait remarquer le critique Yorick, a une diction qui lui est propre, pleine d'originalité, de couleur individuelle, qui n'étonne ni ne frappe par l'usage et l'abus des grands moyens, mais qui séduit, captive, enchante par son accent de vérité, par un frémissement de passion qui se communique instantanément à tous les spectateurs.

La Duse n'a jamais séduit son public par une diction caressante, maniérée, langoureuse ou précipitée avec *finale* à effet ; elle ne nous fascine ni par les mouvements de ses bras, ni par le balancement de sa personne. Non, ce qui la met au-dessus du niveau des comédiennes ses rivales, c'est la vérité inculquée au personnage qu'elle représente, ce sont les détails d'observation de tout ce qui l'entoure, c'est ce je ne sais quoi qui l'anime, la fait vivre et palpiter.

« A celui qui m'encourage, à celui qui me dit la vérité en me corrigeant, à celui qui m'analyse... A celui que je reconnais et dont je me souviens comme compagnon d'art, à une personne que j'estime. — E. Duse. »

« La grandeur de la Duse, écrit Luigi Rasi, est tout entière dans une grandeur d'analyse qui échappe à l'œil et à l'esprit du spectateur, parce que l'art est toujours secouru par la nature, et réciproquement... De telle sorte que dans cette fusion, engendrée de la plus profonde, de la plus subtile des études, le spectateur ne voit qu'une partie, celle de la nature, vive, parlante, palpitante, par laquelle il se sent subjugué, par ce qu'il sent vivre, parler, palpiter avec elle. » Et finalement : « La grandeur infinie de la Duse est dans l'éloquence d'un regard, dans l'intonation d'un mot, dans un geste, dans un silence. »

N'est-ce pas là le patrimoine des grands artistes ?

Mais à quoi bon prolonger ces citations ? N'avons-nous pas eu — bien tard, hélas ! mais assez tôt encore — M^me^ Duse à Paris? Et après les applaudissements de la Renaissance n'y eut-il pas ceux des habitués de la Comédie-Française lorsque, pour les adieux de M^me^ Suzanne Reichenberg à la scène, M^me^ Duse consentit à venir jouer dans la maison de Molière, en italien, et avec des artistes italiens, le dernier acte d'*Adrienne Lecouvreur ?*

La « puissance de l'expression », telle est la véritable puissance de la Duse, et comme l'écrivait Duquesnel dans le *Gaulois*, du 8 juin 1897,

après avoir assisté à une représentation de *Magda*, ce qu'il y a de vraiment admirable dans cette actrice, c'est la transformation successive en émotions diverses que son masque rend si bien et que l'on comprend sans le secours d'aucun texte. De là peut-être son incroyable succès auprès du public qui n'entend pas un mot d'italien.

Francisque Sarcey, à la mémoire de qui M[me] Duse envoya une couronne, Jules Lemaître, toute la critique parisienne vous ont déjà dit qui elle était, et Jules Huret après la représentation extraordinaire organisée par elle en l'honneur des artistes, à la Porte-Saint-Martin, vous a conté comment le bruit de ces bravos qui montaient vers elle ne signifiait pas seulement l'éloge de compagnons d'art compétents, parce qu'ils étaient en même temps la traduction inconsciente, impulsive de leur amour pour leur art : c'était leur idéal qu'ils saluaient, c'était leur art ennobli, devant lequel ils se sentaient grandir eux-mêmes et dont ils ressentaient un véritable orgueil [1].

[1] *Figaro*, 4 juillet 1897.

# XV

## QUELQUES MOTS ENCORE SUR ZACCONI

Ermete Zacconi, sa naissance et ses débuts. — Les enfants de la balle. — Sorte d'affinité entre le talent de la Duse et celui de Zacconi. — Opinion de Zacconi sur le compte de sa camarade. — Conseils de G. Emanuel et de Cesare Rossi. — Les critiques. — Ses interprétations des pièces d'Ibsen, de Léon Tolstoï et de Tourgueneff. — Son association avec Pilotto. — Difficultés à surmonter. — Zacconi chef de troupe. — Sa modestie. — Ses succès en Autriche-Hongrie et en Russie.

Bien que Ermete Zacconi nous fût déjà connu depuis Turin, où nous avons donné le compte rendu des représentations auxquelles nous avons assisté, nous ne pouvons nous empêcher, à propos de cette association artistique passagère avec la Duse, de mettre encore en relief cette personnalité singulière, ne fût-ce que pour prouver que le talent de Zacconi comme celui de la Duse n'est pas le résultat du hasard, mais de longues et profondes études, d'un patient labeur, d'une volonté constante, et d'un effort considérable. Ceci dit pour détruire une fois de plus ces fables absurdes dont on berce les débutants qui se figurent que le génie artistique est un droit de

naissance, et que le talent vient tout seul « en entendant chanter le rossignol ». Sans dispositions naturelles, sans vocation, rien à faire dans les arts, c'est évident. Mais sur cette base essentielle tout l'édifice est à construire.

Ermete Zacconi, comme sa camarade Mme Duse, naquit de père et mère comédiens; il vint au monde à Montecchio, près Reggio Emilia, le 14 septembre 1867; son père, Giuseppe, qui est encore vivant, croyons-nous, et sa mère Lucia Lipparini, aujourd'hui défunte, étaient tous deux de Bologne et faisaient partie en qualité d'artistes fort modestes de Compagnies dramatiques. A sept ans, le jeune Ermete tenait déjà un rôle dans les *Deux Sergents;* à douze ans, il portait les lettres, à quatorze ans il se risquait déjà dans les petits amoureux.

A peine a-t-il l'âge de se conduire tout seul qu'il commence pour son compte cette vie nomade qui est la vie de tous comédiens italiens, tantôt second amoureux, tantôt jeune premier, se pliant à toutes les nécessités du moment, dans les troupes de Tommaso Massa, Raffaele Lambertini, Papadopoli, Dominici, Dondini (1884). Quelque temps après nous retrouvons ses traces en France — qui le croirait? — à Cannes, où il est à la fois directeur et premier acteur d'une Compagnie italienne dont il a recueilli les




Ermete Zacconi.

Photographie Sciutto, Gênes.

éléments un peu partout. Bref, en 1884, il entre comme jeune premier dans la troupe de Giovanni Emanuel, de cet Emanuel dont nous ne pouvons parler comme nous voudrions, parce qu'il est en ce moment au Brésil, et chez qui Mme V. Reiter fit ses premiers pas.

Jusqu'à cette époque (1884) Ermete Zacconi n'avait donc occupé encore qu'un rang bien secondaire dans des troupes non classées, ou parfaitement inconnues ; le public ignorait même son nom, et artiste de composition, *attore generico*, comme on dit en Italie, il n'avait jamais pu affirmer encore sa personnalité nulle part.

M. Enrico Polese Santarnecchi, dont le père fut le docteur du même nom et le fondateur du journal *Arte drammatica* (Milan, XXVIIIe année), nous a fait un joli tableau de l'éducation de ces *enfants de la balle* (*figli d'arte*) qui, en Italie, ont toujours brillé au premier rang sur le théâtre [1]. Chez nous, et surtout de nos jours, un comédien peut être le fils d'un boulanger, comme Coquelin, d'un officier, comme de Féraudy, d'un pharmacien, comme Mounet-Sully ; mais il faut remonter au XVIIe siècle, au temps des troupes nomades, pour trouver des comédiens de race comme les Béjart, ou mariés entre eux comme

[1] *Ermete Zacconi, Appunti di Enrico Polese S.* Milan Colombo e Tarra, 1898.

les Duparc et les Debrie. De ce temps, c'était monnaie courante. Molière, fils du tapissier Poquelin, était un dévoyé dans ce monde-là.

Les *enfants de la balle*, nous dit l'auteur déjà cité, ont toutes les prérogatives ; ils connaissent à fond tous les trucs, toutes les ficelles du métier ; ils ne se préoccupent guère du public ; la présence des spectateurs n'est pas faite pour les émotionner ; leur mémoire est exercée dès leur naissance, ils assistent aux répétitions, ils savent par cœur tous les rôles, ils n'ont pas besoin de se mettre la cervelle à l'envers pour apprendre tout un répertoire qui leur est des plus familiers.

Fils d'acteurs et d'actrices, ils ont toujours vécu sur la scène ; enfants, ils ont dormi dans les loges des comédiens ; tout gamins, ils ont joué avec les accessoires du théâtre. Ils ont suivi leurs parents dans toutes leurs pérégrinations à travers le monde ; quant à la diction, ils l'ont apprise entre deux portants.

Il y a plus : ne restant jamais, en moyenne, plus d'un mois dans une ville, ils n'ont pas de défauts de prononciation ; ils parlent un pur italien. Le Milanais, le Génois, le Vénitien, le Napolitain, ne pourraient pas dire, en les entendant parler, d'où ils viennent.

Ermete Zacconi avait de plus une grande qua-

lité : il était naturel. Il monta peu à peu tous les échelons de la hiérarchie, ne fut jamais une révélation subite, mais il alla sans cesse se perfectionnant. Tel fut Zacconi avant de devenir le maître de son public, avant d'exercer sur les masses la fascination et la suggestion qui suffisent à faire accourir la foule dès que son nom est affiché.

Entre la Duse et Zacconi, il existe donc une sorte d'affinité qu'on ne saurait nier : au point de vue moderne, ce sont les deux artistes italiens qui montrent la route. Aussi est-il curieux de savoir ce que Zacconi pense lui-même de la Duse. Voici, à ce propos, ce qu'il écrivait à M. Enrico Polese S. : « L'art de la Duse est un art fait de génie et de pensée, aussi profond qu'humain ; il résume le développement de l'art des siècles passés, jusqu'à ce jour. Aussi forte à comprendre, à écouter, qu'à rendre ses propres sensations, en admettant qu'elle ait jamais des rivales, elle restera la première. »

Ce fut donc de 1884 à 1886 que le public italien fixa pour la première fois son attention sur Zacconi. Sans avoir été son maître, Giovanni Emanuel avait été pour lui, comme pour la Reiter, un bon conseiller.

En 1887, le vieux Cesare Rossi, dont nous avons eu à enregistrer ici même le décès, l'appela

dans sa Compagnie « comme premier acteur absolu ». De ce jour aussi commencèrent les attaques et les critiques. On ne discute jamais que ce qui possède une valeur. En 1891, il est avec la Virginia Marini, une excellente actrice sur son déclin. C'est alors que Zacconi aborde ces interprétations magistrales de *Gringoire*, de Banville, rôle que personne n'ose jouer après lui en Italie, des *Spectres* d'Ibsen (son triomphe !), représentés pour la première fois au théâtre Manzoni, à Milan. Ibsen n'était alors connu en Italie que par la *Maison de Poupée*, et le public ne se souciait guère de cet auteur. L'on appelait son art : un art pour « maison d'aliénés ». Dans les *Spectres*, Zacconi impressionna fortement au premier acte, émut au second, fascina au troisième Ce soir-là, il fut consacré *grand artiste*.

Personne avant lui, nous dit son biographe, n'avait surmonté autant de difficultés ; lui seul comprit de lui-même l'esprit de ce personnage ibsénien ; il saisit que la partie du drame la plus difficile à rendre n'était pas celle que l'auteur avait exprimée avec ses paroles ; il expliqua, il développa la conception d'Ibsen et fit ainsi la plus géniale, la plus parfaite de sa création : Oswald Alwing [1].

[1] *Ermete Zacconi*, par Enrico Polese S. déjà cité.

Ce sont la Duse et Zacconi (autre point de de contact) qui les premiers firent connaître au public italien Henry Ibsen. Le premier aussi en Italie, Zacconi devait représenter la *Puissance des ténèbres* de Léon Tolstoï. Ce fut un autre succès colossal inoubliable. Puis vint *Pain d'autrui* de Tourgueneff, et le triomphe des *Disonesti* (les Malhonnêtes) de Rovetta.

Après être resté trois ans dans la troupe de M^me^ Virginia Marini, Ermete Zacconi voulut, comme tous les artistes italiens un peu en vue, diriger une Compagnie pour son propre compte, et il s'associa, avant d'être seul, avec Libero Pilotto, ce bon gros *financier*, comique-grime, auteur à ses heures, dont j'ai eu souvent l'occasion de parler à propos de la Compagnie Tina di Lorenzo-F. Andò dont il fait aujourd'hui partie.

Les deux nouveaux directeurs ne furent pas tout d'abord sur un lit de roses, nous dit la chronique. Ils avaient voulu composer une troupe d'après des conceptions modernes et avec des éléments trop artistiques. L'art pur s'accommode mal avec l'argent. La lutte fut désespérée, et, après mille vicissitudes, tourna au profit de l'entreprise. Ce fut aussi le temps où Zacconi fit connaître en Italie Hauptmann, avec *Ames solitaires*, œuvre qu'aucun autre acteur ne reprit en Italie après lui.

Aucune initiative d'art nouveau n'arrête Ermete Zacconi. A Naples, et sans le vouloir, il arme bientôt contre lui archevêques et cardinaux, et les autorités s'en mêlant, les représentations du *Christ à la fête de Purim* sont interdites. Il ne s'agissait cependant que de l'œuvre d'un des premiers penseurs italiens, Giovanni Bovio : « Ce petit tableau, écrivait Zacconi à l'un de ses amis, est une merveille d'art littéraire et d'art scénique, et je l'aime parce que dans le dialogue entre Marie et Judas il y a quelque chose qui est plus que du théâtre. »

Grâce à Zacconi, toujours, qui trouve des éléments de succès très vifs dans la littérature du Nord — ce que lui reprochent ses adversaires, — Strindberg pénètre en Italie avec le *Père*, et Langmann avec *Bartel Turaser*. Mais comme il est impossible de ne pas aborder les grands rôles du répertoire, il s'essaie à son tour dans le *Néron* de Cossa, soulevant une tempête de protestations au sujet de sa façon de dire les vers, qu'il *parle* et ne récite pas, mais donnant à ce rôle une interprétation admirable et capable de contenter les plus difficiles[1]. C'est enfin le Corrado de la *Morte civile* où il est, dit-on, vraiment grand.

Le biographe si bien documenté du célèbre

[1] Voir pages 91 et suiv.

comédien nous déclare qu'une de ses premières qualités est la modestie, et nous enregistrons ce fait avec d'autant plus de plaisir que les artistes dramatiques de tous pays ont une réputation tout opposée. « Vous pouvez, nous dit-il, passer toute une journée avec Ermete Zacconi, et vous ne l'entendrez pas parler de lui plus d'une ou deux fois. »

A méditer au « Café de la Comédie », n'est-ce pas ?

En Autriche, en Allemagne, il fait salles combles. Cette année, il est allé à Saint-Pétersbourg puis à Budapest, mais il n'a jamais tenté encore ni la France, ni l'Angleterre, ni l'Espagne, ni l'Amérique.

Telles sont les personnalités de la Duse et de Zacconi, dont nous allons assister à la conjonction artistique dite « la grande Union », suivant l'expression même de l'*Arte drammatica*, de Milan.

---

# XVI

## REPRÉSENTATIONS DUSE — ZACCONI
## LE DEMI-MONDE

Mme Duse et le répertoire de M. Gabriele d'Annunzio. — Projet de ne plus jouer de pièces françaises. — La *Gioconda* et la *Gloria*. — Lourde chute de cette dernière pièce à Naples. — La tournée Schürmann. — Renchérissement du prix des places. — Le *Demi-Monde* qui devient la *Società equivoca*. — Représentation du *Demi-Monde* au Manzoni à Milan. — Interprétation de la Duse et de Zacconi. — Jugements de la presse locale. — Manque d'enthousiasme. — Les toilettes.

La réunion de ces deux noms sur une même affiche — Éléonora Duse-Ermete Zacconi — est donc un gros événement théâtral, d'autant plus que l'on sait que cette combinaison ne doit durer que deux mois, — avril-mai. Les journaux du sud de l'Italie nous ont déjà fait savoir les succès remportés par les deux étoiles en Sicile, à Naples, à Rome, bien qu'il fût arrivé un petit accroc en chemin. Prise d'un bel engouement pour l'œuvre de M. Gabriele d'Annunzio, dont elle venait de créer la *Gioconda*, et dont elle allait créer la *Gloria*, Mme Duse aurait dit à qui voulait l'entendre qu'elle allait renoncer au répertoire

français, à ce Dumas fils par exemple dont les comédies firent sa réputation mondiale, pour ne se consacrer désormais qu'au répertoire uniquement italien. Et comme ce répertoire est très limité, on ajoutait que cela voulait dire au répertoire de d'Annunzio. Je ne sais si le propos a été tenu. Il a été, en tout cas, imprimé tout au long dans les journaux italiens, et porté aux nues. Quoi qu'il en soit, il fallut en rabattre dès la première étape, et en revenir à ce pauvre Dumas à la seconde. C'est qu'en effet la *Gioconda*, malgré des qualités littéraires et artistiques de premier ordre et deux actes qui avaient soulevé l'enthousiasme, s'était péniblement traînée vers la fin, tandis que la *Gloria* à Naples, pièce à tendances politiques et où l'on voulait voir des allusions à chaque pas, remportait un *fiasco* colossal.

D'Annunzio s'en vengeait en dédiant sa *Gioconda* à Éléonora Duse « aux belles mains », et sa *Gloria* aux « chiens qui ont sifflé mon œuvre à Naples » [1].

La *Gloria* disparut donc de l'affiche, la *Gioconda* continua sa route précédée du *Demi-Monde*, et c'est des trois représentations extraordinaires

[1] Cette dédicace de la *Gloria* a été imprimée tout au long dans les journaux italiens, mais je dois reconnaître que je ne l'ai pas vue sur l'exemplaire que j'ai eu entre les mains.

données à Milan les 24, 26 et 27 mai, et auxquelles nous avons assisté, dont nous voulons à présent vous parler.

TEATRO ALESSANDRO MANZONI

**Eleonora Duse - Ermete Zacconi**

(Amministrazione Comm. Schurmann)

*4 - Rappresentazioni Straordinarie - 4*

24 Maggio 1899 · Prima rappresentazione.

LA

**SOCIETÀ EQUIVOCA**

(*DEMI-MONDE*)

Commedia in 5 atti di A. DUMAS (figlio)

PERSONAGGI

| | |
|---|---|
| [illegible] d'Ange | ELEONORA DUSE |
| [illegible] di Santenac | E. Grammatica |
| Valentina di Santis | M. Cavallucci |
| La viscontessa di Vernières | E. Sabatini |
| [illegible] | D. Domtaiel |
| [illegible] di Jalin | ERMETE ZACCONI |
| Raimondo di Nanjac | U. Capelli |
| Il Marchese di Thonnerins | A. Colonnello |
| Ippolito Richard | C. Bordeaux |
| [illegible] domestico | V. Pierone |
| Secondo domestico | A. Riccardi |
| Terzo domestico | V. Rizzone |

26 Maggio 1899 Seconda rappresentazione.

**LA GIOCONDA**

Tragedia in 4 atti di GABRIELE D'ANNUNZIO

NUOVISSIMA.

PERSONAGGI

| | |
|---|---|
| Silvia Settala | ELEONORA DUSE |
| Francesca Doni | M. Cavallucci |
| [illegible] Dianti | G. Galliani |
| La Sirenetta | E. Grammatica |
| La [illegible] la Beata | T. Rizzone |
| Lucio Settala | ERMETE ZACCONI |
| Lorenzo Gaddi | A. Colonnello |
| Cosimo Dalbo | D. Capelli |

A Firenze e sulla marina di Pisa — Tempo nostro

25 Maggio 1899

**RIPOSO**

27 Maggio 1899 · Terza rappresentazione.

**LA MOGLIE DI CLAUDIO**

Commedia in 4 atti di A. DUMAS (figlio)

PERSONAGGI

| | |
|---|---|
| Cesarina | ELEONORA DUSE |
| Rebecca | M. Cavallucci |
| Edmea | E. Sabatini |
| Claudio Ruper | ERMETE ZACCONI |
| Antonino | D. Capelli |
| Cantagnac | E. Mazzanti |
| Daniele | E. Sabatini |

Precederà lo scherzo comico

*L'amore dell'arte.*

[illegible] sig. M. Cavallucci, E. Caire ed il sig. Ciarli.

28 Maggio 1899

**Da destinarsi**

PREZZI PER DETTE RAPPRESENTAZIONI:

*Ingresso Lire 5*

Palchi di prima fila L. 70 Di seconda fila L. 80 - Di terza fila L. 40 (oltre l'ingresso)

Sedie o brocc. [illegible] 15 Posti riservati in Platea, Orchestra e numer. nel Palchettone L. 8 oltre l'ingr.)

Tutte le Tessere sono sospese La stampa riceverà inviti speciali.

L'administrateur de la tournée, c'est M. le « commandeur » Schürmann, le grand barnum de toutes les célébrités artistiques dans les deux

mondes. Le théâtre choisi est le théâtre Manzoni, le plus coquet, le plus élégant, mais dont le prix des places a été singulièrement augmenté ou, pour être plus exact, quadruplé ; d'où un mécontentement sensible chez les habitués qui connaissent déjà et la Duse et Zacconi. Je n'en veux pour preuve que ce petit entrefilet que je découpe dans la *Lombardia* du 25 mai :

« Il y a deux ans, lorsque M^me^ Duse vint à Milan pour y donner le *Songe* de d'Annunzio, elle me confiait que son songe, à elle, serait de prodiguer son art au peuple, car c'est le peuple qui vibre le plus à chaque noble sensation artistique, et qui sanctionne la renommée de tout comédien et de tout chef-d'œuvre. Donner au peuple libre entrée au théâtre ! C'est sans doute, comme conséquence de ce « songe », que dans la tournée actuelle l'on a fixé le billet d'entrée à 5 lires, ce qui met les fauteuils d'orchestre (entrée comprise) à 20 lires, les loges à 90, 100 et 60 lires selon l'étage. »

Je n'ignore pas qu'à Paris nous donnons facilement un louis pour un fauteuil ; mais il faut tenir compte des usages. En Italie, s'il ne s'agit pas d'un opéra nouveau à la Scala, c'est tout simplement exorbitant.

Est-ce pour cette raison, est-ce pour une autre, je trouve ce soir la salle du Manzoni beaucoup

plus triste que de coutume. Le parterre debout est peu peuplé. Des loges inoccupées font de grands trous noirs. L'orchestre seul est bien garni, mais tout ce monde a l'air d'être venu là « par devoir », plutôt que par entrain. Il est bon de vous dire que le *Demi-Monde* est une pièce archi-connue ici, aussi bien en italien qu'en français.

Et à propos, pourquoi, au bout de quarante ans, changer le titre de la pièce ? M^me^ Duse a jugé à propos d'appeler cette comédie *La Società equivoca*, puis entre parenthèses (*Demi-Monde*) A quoi bon ? puisque ce mot *demi-monde* est même compris en langue italienne ? Pour éviter de mettre un titre français sur l'affiche, alors ? Tout le monde ici déclare que cette puérilité était parfaitement inutile.

Pour la première fois en Italie — sauf pour des représentations françaises, — je constate que l'on a supprimé totalement les musiciens. On a mis un rang de chaises supplémentaires là où il y avait un piano. Mais comme on ne frappe pas les trois coups, ce système a le désagrément de voir se lever la toile au milieu des conversations qui vont leur train, et au moment où l'on y pense le moins.

Zacconi, qui tient le rôle d'Olivier de Jalin, est en scène, et reçoit une salve nourrie d'applaudis-

sements. Quelques instants plus tard, entre Mme Duse tout en blanc, mais son entrée n'est que discrètement soulignée. La pièce qu'elle a choisie pour son début est-elle heureuse?

Celui qui écrit ces lignes, tout en voulant être d'une impartialité absolue, a un grand tort : celui de trop connaître le *Demi-Monde*, et de l'avoir vu jouer trop souvent en France, par Delaunay, par Croizette, par les artistes de la Comédie-Française, puis enfin par Frédéric Febvre qui avait repris le rôle d'Olivier de Jalin en tournée. Il en résulte qu'il ne peut se figurer le *Demi-Monde* que dans un milieu absolument parisien que des artistes étrangers, quelque talent qu'ils aient, ne peuvent pas rendre. Et je veux faire cette restriction une fois pour toutes, afin de n'avoir plus à y revenir. Mme Duse, Zacconi, ont un talent immense, c'est entendu. Mais je n'ai jamais rencontré ces figures-là de la Chaussée-d'Antin à la Madeleine, et ça me gêne. C'est pourquoi j'aimerais mieux les voir dans autre chose ; ce n'est pas leur faute assurément s'ils jouent avec leur tempérament, avec leur manière d'être, tels qu'ils sont.

Quiconque n'a vu que les photographies de Mme Duse ne la connaît pas. A l'état de repos, sa figure exprime un air d'ennui, de mélancolie, de fatigue morale indéfinissable. Comme



M[me] Eléonora Duse.

Photographie Guigoni e Bossi, Milan.

toutes les personnes dont les traits ne s'animent que par suite de la conversation, elle est de celles qui devraient se méfier des ateliers de photographie et des « poses » conventionnelles. Mais voyez ce même visage en scène : ce masque que nous connaissons tous par la photographie, la peinture ou la gravure, s'illumine, se transfigure ; une flamme extraordinaire passe dans ce regard ; une intelligence rare préside à ces mouvements, à ces intonations, à ces silences même. La femme est rajeunie de dix ans, et par sa volonté elle nous transporte sur les hauts sommets de l'art.

A peine a-t-elle parlé que la grande artiste s'est révélée. Et cependant je ne puis m'empêcher de répéter que ce rôle de Suzanne, qui exige tant de légèreté, de souplesse, de moelleux, de séduction féminine — bien que rendu d'une façon irréprochable par M^me^ Duse, — n'est pas ce qu'il lui faut. Elle n'est pas la « femme du rôle », et elle ne nous empoigne vraiment que dans les scènes de passion ou de force, comme dans l'avant-dernière scène du quatrième acte où Raymond exige de Suzanne la remise de la lettre qu'elle écrivait à M. de Tonnerins !

« Des menaces !... et de quel droit ? Grâce à Dieu, je ne suis pas encore votre femme, je suis ici, chez moi, libre, maîtresse de mes actions

comme je vous laisse libre et maître des vôtres. Est-ce que je vous questionne ? Est-ce que je fouille dans vos papiers ? »

Ici, réellement, Mme Duse est grande. Aussi est-ce bien plutôt le drame que la comédie enjouée qui lui convient.

Zacconi, que M. Samuel, des Variétés, qui l'a vu dans ce rôle, à Rome, appelle un « faux Coquelin mâtiné de Bressant » fait preuve d'une diction impeccable qui soulève à diverses reprises les applaudissements de la salle. Mais combien, lui aussi, je le préfère dans des rôles de composition où son œil bleu, très mobile, et un peu hagard, le sert infiniment mieux que dans un rôle de sceptique gouailleur tel qu'est en somme Olivier. Rendons pourtant cette justice aux deux principaux interprètes en déclarant que c'est un vrai régal de les entendre dans les dialogues entre Olivier et Suzanne. C'est le « fin du fin ». Et voilà pourquoi nous pouvons leur faire crédit [1].

[1] Cet avis n'est pas seulement, du reste, l'avis d'un étranger. J'avais cru me montrer trop sévère, et voici que je m'aperçois que le critique du *Corriere della Sera*, qui est bien italien, lui, pense absolument comme moi : « Le public veut recevoir des sommités artistiques de la scène des commotions immédiates et violentes ; il veut être amoureux avec la Duse, ou pleurer avec elle ; il veut qu'Ermete Zacconi l'empoigne et le secoue, et lui donne un frisson de terreur tragique. Dans le *Demi-Monde* la passion n'a pas de cris, n'a pas de larmes, n'a pas de domaine. Suzanne d'Ange n'aime pas, Olivier de Jalin ne s'aperçoit qu'il est amoureux qu'au cinquième acte ; ni l'un, ni l'autre, n'aiment ni ne souffrent ; alors comment voulez-vous

Un acteur du nom de D. Capelli tient fort convenablement le personnage de Raymond de Nanjac ; C. Bordeaux est suffisant dans le rôle ingrat d'Hippolyte Richond. Des autres, autant ne pas parler.

La soirée se termina comme elle avait commencé, sans grand enthousiasme. Les rappels, si nombreux en Italie, furent discrets. Causes : la pièce est trop connue, le prix des places est trop cher, on a vu ces artistes dans des rôles où ils sont bien meilleurs, et ils ne se tirent de ceux-ci que parce que leur talent les sauve de tout.

La petite étincelle n'y est pas.

Et les toilettes ? Ah ! les toilettes, mesdames... M^me^ Duse s'habille très richement, très somptueusement ; mais son allure est, avant tout, une allure bourgeoise, vous le savez. Une de nos actrices du Gymnase ou du Vaudeville ferait plus d'effet comme « chic » avec des étoffes coûtant beaucoup moins cher. Il est vrai que lorsqu'on l'écoute et qu'on la regarde, on ne se souvient plus guère de la façon dont elle est habillée, et c'est mon cas. M^me^ Duse, ici, m'a fait complètement oublier Suzanne.

que le public s'attendrisse ou s'exalte ? Voilà pourquoi les grands interprètes de cette comédie doivent se contenter de l'admiration de ceux, entre les spectateurs, qui possèdent le goût de la perfection, goût très délicat et rare, beaucoup plus rare que l'on ne pense. » *Corriere della Sera*, 25-26 mai 1899.

## XVII

## LA GIOCONDA DE GABRIELE D'ANNUNZIO

Réprésentation de la *Gioconda* à Milan. — Exposition de la pièce. — Beautés du premier acte. — Réconciliation de Lucio et de Silvia. — Superbe interprétation de Mme Duse et de Zacconi. — Enthousiasme du public. — Deuxième acte. — Lucio développe son idéal. — La Bonté et la Beauté. — Regrets du passé et rêves d'artiste.

Cette fois, la salle du Manzoni est bondée depuis l'orchestre jusqu'au cintre. Tout ce que Milan compte de plus notable dans l'aristocratie, le monde des lettres, des arts, de la finance s'est donné rendez-vous là ce soir pour applaudir l'œuvre nouvelle de Gabriele d'Annunzio, et c'est devant un auditoire d'élite que la toile se lève avec un quart d'heure de retard.

Nous sommes à Florence, de nos jours, dans un intérieur tranquille et harmonieux où tout semble avoir été ordonné par les mains d'une grâce prévoyante. Deux grandes fenêtres sont ouvertes sur la belle campagne florentine bien éclairée, car nous sommes en avril. Des tableaux anciens, des œuvres d'art déposées sur les meubles nous

font deviner aussi que nous sommes chez un artiste.

Cet artiste, c'est le sculpteur Lucio Settala. Un premier dialogue entre Silvia Settala, femme de Lucio, et le vieux maître Lorenzo Gaddi, nous fait comprendre de suite qu'il s'est passé quelque drame. Lucio, épris follement d'une femme, la Gioconda, qui se rendait chaque jour dans son atelier, a voulu se suicider à ses pieds. On l'a ramené mourant chez lui, et sa femme l'a soigné avec un soin pieux et touchant. Et cependant un doute terrible étreint la pauvre Silvia ; en revenant à la vie lui revient-il, à elle, avec toute son âme ? Il a voulu mourir, mais *l'autre*, l'autre vit, et elle pourrait tout si elle était encore aimée.

En vain le vieil artiste qui fut le maître de Lucio essaie de consoler et de rassurer la jeune femme ; il est en extase devant ses mains, si courageuses et si belles ; il veut conseiller à Lucio, le jour où il reprendra son travail, de les modeler puis de les sculpter dans un morceau de marbre antique, pour en faire une espèce d'*ex-voto*.

Silvia n'est pas tranquille ; elle n'a pas osé retourner à l'atelier, sur le Mugnone, depuis *la chose*. Elle a eu peur d'y trouver encore des taches de sang et des traces de sa rivale ; elle

sait enfin que celle-ci a une clé et qu'elle y vient chaque jour en maîtresse. Enfin il y a la statue... le *Sphinx*...

SILVIA SETTALA

Vous l'avez vue?

LORENZO GADDI, *après avoir un peu hésité.*

Oui, je l'ai vue.

SILVIA SETTALA

Ce fut lui qui vous la montra?

LORENZO GADDI

Oui, un jour d'octobre dernier. Il venait de la finir.

*Un silence.*

SILVIA SETTALA, *avec la voix qui tremble et qui lui manque.*

Elle est merveilleuse; n'est-ce pas? Dites.

LORENZO GADDI

Oui, elle est très belle.

SILVIA SETTALA

Pour l'éternité!

Toute cette première partie où Silvia nous est représentée comme le modèle des épouses souffrant intérieurement de doutes, de craintes, d'angoisses inexprimables au sujet de ce mari qui peut lui échapper encore aussitôt après la convalescence, est rendu par M^me^ Duse d'une façon idéale.

Un ami de Lucio, Cosimo Dalbo, revient d'Égypte. Il s'informe du malade. Que n'a-t-il pu, jadis, persuader Lucio de l'accompagner sur les bords du Nil? Mais il était absorbé alors par son travail. Pâle, défait, les yeux agrandis par la souffrance, tel nous apparaît le sculpteur. Il interroge son ami sur son voyage; celui-ci lui fait de chaudes peintures du désert, du fleuve majestueux, des barques aux grandes voiles latines, des tons surprenants de la lumière que l'on voit là-bas. Lucio veut savoir aussi comment est le *Sphinx;* mais ce nom seul lui rappelle sa statue, et ce souvenir lui donne la fièvre et lui brûle le sang.

La fin de ce premier acte est bien belle.

Cosimo Dalbo, avant de prendre congé des deux époux reconciliés, leur offre un scarabée rapporté de là-bas et qui passe pour un talisman, et Silvia lui donne une rose, pour sa mère, en échange de l'amulette. Lucio et Silvia sont restés seuls. Ici, nous ne savons plus ce que nous devons plus admirer du talent de la Duse ou de Zacconi.

Ils parlent d'abord de leur petite fille, que l'on entend rire, dans le jardin; Silvia l'engage à venir passer le printemps à Bocca d'Arno, au bord de la mer, au milieu des pins. Ce serait une vie nouvelle! Et devant tant de douceur,



Dernière scène du premier acte de la *Gioconda.*

Gravure extraite de l'*Illustrazione italiana*

tant de bonté, Lucio éclate enfin et tombe à ses pieds : toutes les peines souffertes, les blessures reçues sans un cri, les larmes dissimulées, les veilles, les soins, le courage devant la mort, tout cet héroïsme, il le reconnaît.

« Oh ! laisse-moi dire ! Je bénis le soir et l'heure où l'on m'a porté mourant dans cette maison de ton martyre et de ta foi, pour recevoir une autre fois de tes mains — de ces divines mains qui tremblent — le don de la vie ! »

Et il presse sa bouche convulsive sur les mains de sa femme, dont le visage est transfiguré par ce bonheur inattendu. L'émotion la brise, elle aussi ; elle lui caresse les cheveux, puis tout à coup.

« Lève-toi ! lève-toi ! Viens plus près de mon cœur, repose-toi sur moi, abandonne-toi à ma tendresse, passe mes mains sur tes paupières, tais-toi, songe, recueille les forces profondes de ta vie. Ah ! ce n'est pas moi seulement que tu devrais aimer, non, pas moi seulement, mais l'amour que j'ai pour toi ; aimer cet amour mien ! Je ne suis pas belle, je ne suis pas digne de tes yeux, je suis une humble créature dans l'ombre ; mais notre amour est merveilleux, et en haut, en haut, il est seul, il est sûr comme le jour, il est plus fort que la mort, il est capable

d'un prodige : il te donnera ce que tu lui demanderas... »

Et plus loin, lui découvrant le front en écartant les cheveux qui l'ombragent :

« Que tous les germes du printemps se retrouvent dans tes pensées nouvelles ! »

Oh ! cette scène, jouée par la Duse et Zacconi ! Mme Duse, c'est la grandeur dans la simplicité ; pas un cri, pas un geste, mais sa figure s'illumine de joie ! Zacconi, c'est l'artiste nerveux, impressionnable, maladif, qui dans la sincérité momentanée arrive à pleurer comme un enfant. La salle entière éclate en applaudissements, et les deux protagonistes sont rappelés quatre fois devant le rideau.

Au second acte, nous n'avons pas changé de lieu. Au fond seulement, les nuages ont fait place au soleil ; le temps est couvert et incertain. Lucio a reçu une lettre, et il l'avoue très franchement à son ami Cosimo Dalbo ; cette lettre, elle lui brûlait les doigts, il l'a ouverte. Il sait que chaque jour, à une heure déterminée, *Elle* l'attend dans l'atelier, au pied de la statue. En vain il se débat contre cet amour qui l'étreint : « Le lieu où j'ai rêvé, où j'ai travaillé, où j'ai pleuré de joie, où j'ai appelé la gloire, où j'ai vu la mort, est sa conquête. Elle sait que je ne pourrai pas m'en éloigner longtemps et y renon-

cer, que la partie la plus précieuse de mon être est là, diffuse ; et elle m'attend, sûre d'elle-même. »

Cependant Cosimo Dalbo passe en revue tous les moyens possibles : lui faire réclamer la clé ? Elle refusera de la donner à un étranger. Lui écrire ? Peine perdue. Donner congé ? Mais à tous ces artifices Lucio répond avec un sourire incrédule et amer : soit, nous déménagerons, nous secouerons la poussière qui recouvre les vieux objets, nous ouvrirons toutes les fenêtres, et le matin où la Gioconda frappera à la nouvelle porte je lui ouvrirai ; elle entrera ; et je lui dirai tout naturellement : Sois la bienvenue.

Dans un langage admirable, il essaie de dépeindre à son ami ce qu'il éprouve. Il fallait le laisser mourir. Aujourd'hui il se fait à lui-même l'effet d'un désespéré qui a pris un narcotique, qui se réveille après un sommeil profond, et qui retrouve à son chevet le même désespoir.

En vain Cosimo fait-il appel aux sentiments les plus nobles : n'est-ce pas la mère de son enfant, qui vient de l'arracher à la mort ? Ne doit-il pas s'agenouiller devant cette sainte et bénir la bonté de la vie ? Mais comme pour bien préciser que c'est un parallèle entre la Bonté et Beauté qu'il a voulu faire, l'auteur fait éclater toute la rage de son héros sur ce mot de *bonté* qui l'exaspère !

— La bonté ! la bonté ! Crois-tu donc que l'inspiration puisse me venir de la bonté !

Ce mot résume, à mon sens, la raison d'être de toute la pièce. Reste à savoir si un tel sujet appartient au domaine dramatique et ne rentre pas plutôt dans le seul domaine littéraire. C'est ce que nous discuterons un peu plus loin.

Cette idée, l'auteur nous la développe dans un long récit de Lucio. Il est né pour faire des statues. Lorsqu'une forme substantielle est sortie de ses mains, inspirée par la seule Beauté, l'œuvre que lui a assignée sur terre la nature est accomplie. Il s'est marié avec une créature qui ne lui était pas destinée, elle a toutes les qualités, toutes les vertus, il le reconnaît, mais son art à lui ne consiste pas à « sculpter les âmes ». Et lorsque l'autre lui est apparue, il a songé à tous les blocs de marbre que renferment les flancs des montagnes. Puis, dans une espèce de fièvre, Lucio raconte une journée passée avec sa maîtresse à Carrare, et comment il croyait voir la beauté de son corps revivre dans tous les marbres qu'il avait sous les yeux. Or comment résister à cette idée qu'à cette heure même elle est là-bas, dans l'atelier, aux pieds du *Sphinx*, qui attend ?... Elle a fait plus encore : une autre statue était commencée quand l'accident est arrivé. Eh bien ! pour que l'ébauche ne se dessèche

pas, elle est allée chaque jour mouiller la glaise, elle a sauvé son œuvre, tandis que la femme légitime, elle, la Bonté, sauvait sa vie.

L'on ne m'en voudra pas, je suppose, de m'étendre un peu sur cette donnée qui n'est vraiment pas banale, bien que ma prose française ne puisse rendre les beautés de la prose italienne de d'Annunzio. Mais l'on comprendra mieux par cette analyse un peu détaillée pourquoi la pièce fut si discutée, et pourquoi, après avoir été aux nues pendant les deux premiers actes, elle se traîna plus difficilement pendant les deux derniers.

La *Gioconda*, par la renommée de l'auteur, par la valeur hors ligne des deux protagonistes, par le bruit qu'on en fit dans la presse, et par suite aussi de cette tournée à prix surélevés, fut le plus grand événement théâtral de la saison en Italie.

---

## XVIII

### LA GIOCONDA (*Suite et fin.*)

Troisième acte. — La mise en scène. — La rencontre des deux femmes dans l'atelier du sculpteur. — Trop de rhétorique ! — Désapprobation du public. — Une discussion qui déconcerte. — Le mensonge de Silvia. — L'emportement de la Gioconda. — Originalité de la scène. — Un dénouement inattendu. — L'auteur rappelé. — Un quatrième acte presque inutile. — La Douleur et la Résignation. — La Sirenetta. — Impression fâcheuse. — Conclusion logique, mais qui mécontente tout le monde.

Au troisième acte, nous sommes dans l'atelier de Lucio, et disons, à ce propos, que la mise en scène de cette pièce se ressent considérablement des voyages faits par M. d'Annunzio à Paris, et des conseils qu'il a pu recevoir de Sarah Bernhardt pour monter sa *Ville morte* à la Renaissance. Pour la première fois peut-être en Italie, et le fait a été constaté par la presse[1], il nous est donné de voir une mise en scène vraiment moderne, exacte, soignée, ce qui nous repose un peu des meubles de location, conséquence fatale, comme je l'ai déjà expliqué, de

[1] La *Lombardia*, 27 mai 1899.

ces habitudes nomades et des conditions où se trouvent ces Compagnies errantes qui ne peuvent pourtant pas traîner un matériel considérable à leur suite.

Ici, nous sommes bien dans l'atelier d'un sculpteur : en helléniste passionné, M. d'Annunzio a voulu dans cet atelier des fragments d'une frise de Phidias, deux grandes figures ailées « vêtues de vent », dit la brochure, la Niké de Samothrace, la statue sculptée par Pœonios pour le temple dorique d'Olympie consacré à Zeus. Portières, divans, coussins, bas-reliefs, statuettes de bronze, tout nous donne bien l'idée d'un atelier. Et derrière un grand rideau rouge, au fond, l'on devine l'œuvre commencée qu'on ne verra pas.

Silvia ayant appris que la démarche du vieux maître Gaddi avait échoué auprès de la Dianti à qui il était allé réclamer la clé de l'atelier, a résolu de se rendre elle-même dans cet atelier, d'y retrouver sa rivale et d'y avoir avec elle une explication décisive. Elle sent, en femme avisée, que l'amour de son mari lui échappe encore, elle devine que la Gioconda a dû lui écrire, qu'elle l'attend, et veut conjurer le danger en allant au-devant de lui. Sa sœur, Francesca, a voulu l'accompagner dans cette expédition, et le rideau est tombé sur ce départ à la fin du second acte.

Nous attendons tous la scène entre les deux femmes. Nous sentons que cette scène va être le point capital de l'ouvrage. Francesca se met



*La Gioconda*, acte troisième.

Dessin de Dante Paolocci. (*Illustrazione italiana.*)

à l'écart, et Silvia tête nue, adossée aux rideaux rouges qui cachent au fond le chef-d'œuvre commencé, attend. La Gioconda, vêtue de noir, le visage voilé, traverse tout d'abord l'atelier sans rien voir — parce que, prend soin de nous dire l'auteur, elle vient du soleil, et pénètre dans un

lieu plein d'ombre, — puis tout à coup pousse un cri :

— Je suis Silvia Settala ! se contente de dire l'épouse. Puis après un silence : Et vous ?

— Ne le savez-vous pas, madame? répond à voix basse la Gioconda.

Mais ici nous avons une grande déception. Nous nous attendons à un éclat, nous croyons que la femme légitime, fière de ses droits, va montrer la porte à sa rivale et la chasser... Nous tombons dans la rhétorique ! Et voilà Silvia qui discute : l'une de nous usurpe le droit de l'autre. l'une de nous est l'intruse. Laquelle ? Moi, peut-être?

Un murmure involontaire de désapprobation parcourt la salle. Comment? voici la femme légitime, dans l'atelier de son mari, c'est-à-dire chez elle, qui vient demander à sa rivale qui s'introduit là secrètement avec une clé, laquelle des deux est l'intruse ? La scène était difficile à faire, soit; mais nous nous apercevons, dès les premiers mots, et toute la salle avec nous, que l'auteur s'y est brisé.

Voilà donc deux femmes qui discutent ! Mais quelle est donc, dans la vie réelle, la femme qui, se trouvant dans la position de la Gioconda. avalerait ainsi de longues tirades déclamatoires sans rien dire, n'aurait-elle que les plus mau-

vaises raisons à donner? Silvia, à la façon d'un président de cour d'assises, fait tout un petit résumé de « l'affaire ». La Gioconda, sans trop s'émouvoir, lui répond à peu près sur le même ton. Et Silvia écoute ! Seulement, pourquoi l'auteur prête-t-il à ces deux femmes le même langage ? La Gioconda respecte la grande douleur de Silvia, elle admire sa vertu (nouveaux murmures dans la salle), mais en aimant Lucio, en étant aimée de lui, elle obéit à une « puissance implacable ».

Puis les deux femmes continuent à discuter sur cet amour :

— La femme que vous accusez si faussement, poursuit la Gioconda, fut ardemment aimée et — souffrez que je le dise ! — d'un glorieux amour !

Les tirades succèdent aux tirades. A ce point culminant où nous a portés l'auteur, toutes ces déclamations sonnent faux.

Se disculper au point de vue de l'art ! Ah ! il s'agit bien en ce moment d'inspiration artistique pour cette malheureuse Silvia qui vient arracher à sa rivale l'amour de son mari ! Et le moment n'est-il pas bien choisi pour celle-ci de venir lui expliquer que pour poursuivre l'œuvre commencée, pour que celle-ci commence à vivre, sa « présence visible » est nécessaire au sculpteur.

— Ici, d'abord, ce n'est pas une maison, dit

la Gioconda. Les affections de famille n'ont rien à voir ici; les vertus domestiques n'ont pas ici leur tabernacle. Ici, c'est un lieu en dehors des lois et des droits communs. Ici, un sculpteur fait ses statues. Il est ici avec les instruments de son art. Je ne suis, moi, qu'un instrument de son art. La nature m'a envoyée vers lui pour lui porter un message et pour le servir. J'obéis, et j'attends pour le servir encore.

O poésie! J'ignore si Silvia a une ombrelle; mais je sais que, dans la vie réelle, la seule que nous voulions aujourd'hui au théâtre, il y a longtemps que le manche en eût été cassé sur la tête de la « porteuse de message ».

Cette scène nous semble d'une longueur sans pareille, et sans jamais nous satisfaire, car le langage de la Gioconda nous paraît intolérable, et la pusillanimité de Silvia honteuse. Il faut cependant en finir. Silvia se dit sûre de l'amour de son mari qui est revenu vers elle; la Gioconda affirme que tant qu'elle vivra, Lucio lui appartiendra; elle lui a écrit; elle l'attend.

— Voulez-vous que nous l'attendions? ajoute-t-elle.

Cette assurance bouleverse Silvia qui imagine un mensonge : cette lettre, elle la connaissait. Cette réponse elle la lui porte. Lucio a perdu la mémoire du passé; il ne veut plus rien savoir.

Hors d'elle-même, la Gioconda ne songe plus qu'à la destruction. Elle fut sa force, sa jeunesse, son génie. Cette statue, elle lui appartient : il l'a faite avec sa vie, à elle. Tout est fini, et elle s'élance pour la briser.

L'on ne saurait nier ici l'originalité de la scène. Silvia pousse un cri, et veut empêcher l'œuvre fatale. Elle disparaît à son tour derrière le rideau qui cache la statue en criant : « J'ai menti ! » Mais un bruit terrible se fait entendre. suivi d'un cri strident. La Gioconda s'enfuit épouvantée, et la sœur et le mari apparaissent pour recevoir dans leurs bras Silvia dont les deux mains ont été écrasées en voulant retenir la statue qui est sauve.

Pour la première fois — je parle de la représentation à laquelle j'ai assisté à Milan — le public demande l'auteur, car M. d'Annunzio voyage avec la troupe et revient saluer aux fins d'acte. D'Annunzio paraît alors, fort correct, en habit noir et en cravate blanche, la boutonnière ornée d'une fleur blanche. Détail particulier : il est seul, sans ses interprètes. Il est rappelé plusieurs fois.

D'un aveu presque unanime, le dernier et quatrième acte est inutile et fait hors-d'œuvre. L'auteur nous répondra sans doute qu'après nous avoir symbolisé la Beauté et la Bonté il veut nous symboliser la Douleur et la Résigna-

tion. Mais comme nous ne reverrons plus ni le mari, ni la Gioconda, l'impression seule de cette femme sans mains nous sera pénible, et nous aimerions mieux nous en passer.

Nous sommes dans une maison au bord de la mer, à l'embouchure de l'Arno ; l'on aperçoit au loin des montagnes de Carrare. Silvia, qui vit là dans une profonde retraite, habillée d'une espèce de péplum qui lui cache les bras et laisse deviner l'absence des mains, a apporté avec elle quelques bibelots de son ancienne demeure, comme la *Donna dal mazzolino*, la figure bien connue d'Andrea del Verrocchio. Là encore se trouve une vieille épinette du temps d'Elisa Baciocchi, duchesse de Lucques. Nous sommes par une belle après-midi de septembre.

Pour faire un contraste avec cette force humiliée et tronquée — pour parler le langage de l'auteur, — de cette noblesse avilie, de cette harmonie rompue, apparaît la *Sirenetta*, une petite mendiante un peu folle, inconsciente, le tablier rempli d'algues, de coquillages, d'étoiles marines.

Que vient faire ici la *Sirenetta?*

Au point de vue dramatique, j'aime mieux vous dire de suite qu'elle ne vient rien faire dans l'action. Et, du reste, il n'y a plus d'action. Au point de vue symbolique ou poétique, je crois que l'auteur a voulu nous montrer qu'à

côté de la Douleur il y a l'Insouciance qui chante la vie et le soleil. La Sirenetta chante en vers de vieilles légendes, et charme la mélancolie de Silvia. Dans un court dialogue entre la sœur de Silvia et le vieux maître, nous apprenons que Lucio travaille dans son atelier avec une terrible furie, que la statue est toujours là, sans bras, car il n'a voulu ni la finir, ni la restaurer, et que la *Gioconda* se tient silencieuse auprès de lui ; et la « tragédie » se termine par l'arrivée de l'enfant de Silvia, la petite Beata, qui porte des fleurs à sa mère et qui s'étonne que celle-ci ne puisse pas les prendre.

L'auteur, les interprètes, sont rappelés plutôt par courtoisie, au milieu d'un malaise général, et je m'aperçois à la sortie, par les propos qui s'échangent entre gens d'apparence cultivée cependant, que ce manque total d'action pour finir a laissé je ne sais quoi d'incompris dans les esprits des spectateurs.

— Mais le mari ? interrogent les uns.

— Il est retourné avec la *Gioconda*, répondent les autres.

Comme conclusion, c'est tout ce qu'il y a de plus logique. Mais cette absence complète de pitié ou de sens moral chez Lucio finit par agacer les gens bien équilibrés qui sont alors tentés d'envoyer l'art et les artistes à tous les diables.

# XIX

## JUGEMENTS SUR LA GIOCONDA ET LA TOURNÉE DUSE-ZACCONI

Les 29 représentations de la tournée Duse-Zacconi. — 283.760 lires de recette. — Procédés de l'impresario. — Mécontentement du public. — Artistes au rabais. — Opinion de la *Stampa* sur la reprise du *Demi-Monde*. — Différence entre une tournée et une saison théâtrale. — La *Gioconda*. — Beautés lyriques mises en prose. — Projets de réforme et talent littéraire d'Annunzio. — Une tragédie que l'on écoute comme une musique. — Le *Corriere della Sera*. — *La Lombardia*. — Succès littéraire, mais il n'y a pas de pièce. — Dislocation de la *Grande Union*. — Projet de tournée pour l'hiver.

La tournée Duse-Zacconi annoncée depuis six mois avec tant de fracas, dura exactement deux mois en commençant par la Sicile pour finir par Turin. Elle se composa de 29 représentations dont 12 de la *Gioconda*, une seule de la *Gloria* tombée à Naples, 10 du *Demi-Monde*, et 6 de la *Femme de Claude*. Les recettes de ces 29 représentations atteignirent — d'après une note passée au *Figaro* du 4 juin — la somme respectable de 283.760 lires. Je ne pense pas qu'elle satisfit personne, à l'exception peut-être de M. Schürmann, l'impresario.

D'abord parce que le *Demi-Monde* est une vieille pièce archi-connue en Italie et dans laquelle ni M^me^ Duse ni Zacconi ne peuvent faire valoir leurs incontestables qualités.

Ensuite parce que la *Gioconda* est un bijou littéraire, et que pour une artiste comme M^me^ Duse, pour un tragédien comme Zacconi, il faut de l'action dramatique, toujours et encore de l'action. Je ne parle pas de la *Femme de Claude* qui fut affichée à Milan puis remplacée au dernier moment par une seconde et dernière représentation de la *Gioconda* à prix réduits.

Singulier moyen, soit dit en passant, que d'afficher trois pièces pour n'en jouer que deux, et de venir mettre au *rabais* le talent de tels artistes dès le second soir! Ainsi pendant les entr'actes de la *Gioconda* les spectateurs de la première pouvaient lire sur les affiches du lendemain suspendues dans les couloirs une petite bande rouge qui leur disait en bon italien (traduction libre) : « Vous savez? Nous vous avions promis pour demain la *Femme de Claude*. Mais la location n'ayant pas marché à cause du prix exorbitant des places — et puis vous connaissez tous la *Femme de Claude*, n'est-ce pas? — nous vous donnerons pour une seconde et dernière fois la *Gioconda*. Seulement, comme aux prix de ce soir nous craindrions encore de faire un

*fiasco*, nous mettons toute la salle au rabais; qu'on se le dise! »

Et les gens de s'écrier après avoir lu : « Tas d'imbéciles et de naïfs que nous sommes! nous pouvions avoir pour soixante lires demain la loge que nous avons payé cent lires ce soir! »

M. Schürmann me répondra sans doute qu'il connaît son métier depuis le temps qu'il le pratique, et que ce n'est pas d'aujourd'hui qu'il exhibe des étoiles. Il encaisse, tout est pour le mieux. Mais, spectateur payant, et écho du public, qu'il me permette bien de lui dire que ce n'est pas avec cette manière de faire qu'il peut laisser après lui de bons souvenirs par où il passe, et qu'il a de la chance d'avoir affaire à des artistes qui se laissent mettre *au rabais* dès le second soir! Leur réputation n'y gagne pas.

A côté de ces impressions très personnelles que je n'entends imposer à personne, surtout parce qu'elles sont les impressions d'un étranger, il convient d'enregistrer comme corollaire les jugements mêmes de la presse italienne.

Au sujet du *Demi-Monde*, voici en quels termes, deux jours après que j'avais écrit les notes ci-dessus et auxquelles je n'ai pas voulu changer un seul mot, le journal *la Stampa*, de Turin (30 mai), s'exprimait : « Etrange idée que celle, pour une tournée artistique, de nous

donner le *Demi-Monde* et la *Gioconda !* Les tournées artistiques — à part les tournées étrangères qui peuvent être intéressantes pour des raisons faciles à comprendre — n'ont de raison d'être que si elles nous font entendre et voir des spectacles que l'on ne peut pas toujours mettre en scène dans les conditions normales du théâtre. Mais une vieille comédie du vieux Dumas fils, ou une comédie très nouvelle qui ne peut ni ne doit présenter aucune difficulté d'exécution à aucun comédien ou comédienne d'une certaine force, pourquoi ? Est-ce que dans la dernière moitié de ce siècle, sur des scènes italiennes, nous n'avons jamais eu des interprétations exquises de cette pièce? Fallait-il donc attendre pour en avoir une jusqu'à l'année 1899? Et puis, si le *Demi-Monde* peut ne paraître qu'un prétexte pour varier un peu le répertoire de la *tournée*, la *Gioconda* est-elle donc une œuvre d'art qui a besoin d'être promenée et affichée comme un Verbe par une Compagnie spéciale ?

« Voilà pour le répertoire. Pour ce qui regarde les interprètes, avec tout le profond respect que je dois à l'art d'Eléonora Duse et d'Ermete Zacconi, l'idée de cette tournée me semble plus étrange encore. Tous deux — je ne discute pas ici s'ils le méritent plus ou moins — occupent

dans l'art un poste élevé ; mises ensemble, leurs qualités artistiques doivent se compléter à qui mieux mieux, former une union et une fusion véritablement admirables où ne doit éclater aucune note stridente... »

Mais le critique fait observer qu'une tournée où l'on ne voit un artiste que dans un ou deux rôles, ne saurait être comparée à une saison théâtrale. « Dans une saison suivie, un acteur qui remplit différents rôles peut compléter une interprétation par une autre, et mettre en relief toute sa personnalité artistique ; s'il nous semble faible dans un rôle, il nous le fait oublier dans un autre où il se montre de nouveau hors de pair et où il nous enchante de nouveau.

« Dans une tournée artistique, cela ne se passe pas ainsi, et les rares interprétations que l'on offre au public doivent être excellentes. En est-il, en sera-t-il ainsi des deux interprétations d'Eléonora Duse et d'Ermete Zacconi ?

« A cette demande, j'attends pour répondre avec plus d'assurance jusqu'à demain. La représentation d'hier (*le Demi-Monde*) m'a laissé dans le doute. La comédie est vieille ; Zacconi, que nous avons entendu tant de fois dans le rôle d'Olivier de Jalin, ne m'a jamais paru incarner selon l'idéal le type de ce personnage... Mais la Duse ?... Certaines de ses qualités, celles

qui l'ont placée si haut dans notre estime, il fut un temps, restent ; mais franchement, beaucoup de défauts s'y sont ajoutés.

« Elle n'a plus ce naturel exquis, vibrant, instantané, qui faisait tout son charme ; elle en a un autre plus médité, plus recherché, et qui, peut-être à cause de cela, donne une impression beaucoup plus faible. »

La suite de l'article du critique de la *Stampa*, qui signe *cgc*, n'est pas beaucoup plus bienveillant ; je n'en citerai que la fin : « Est-ce une impression personnelle ? Peut-être bien. Mais j'ai tenu à l'exprimer, parce que, comme je l'ai dit plus haut, l'art des grands acteurs n'est jamais complètement jugé, et qui veut se séparer de la foule doit à tout moment se montrer digne du piédestal. Une année auparavant le piédestal est solide ; une année plus tard il peut ne plus l'être... Je ne puis pourtant passer sous silence le chaud accueil que le public nombreux hier soir fit aux deux interprètes, qui, à la fin de chaque acte et à la fin de la comédie, reçurent des applaudissements et des ovations. »

La *Gioconda* fit couler des torrents d'encre.

Succès de curiosité ? Incontestablement.

Succès littéraire ? Il faudrait être fou pour le nier.

Succès dramatique ? Ici tout le monde est




Gabriele d'Annunzio.

Photographie Guigoni e Bossi Milan.

d'accord : on ne fait pas du théâtre avec des mots, sans action.

C'est, suivant les termes mêmes d'un critique italien, de « la beauté lyrique mise en prose ». — « Les êtres que d'Annunzio a créés se grisent des paroles qu'ils prononcent, » dit un autre.

Une des causes de tout ce bruit qui se fait autour du nom de M. d'Annunzio, en Italie, c'est que l'on prétend qu'il ne vise rien moins qu'à changer la forme du théâtre. Songe d'artiste ! disent en souriant ses adversaires, car si le talent de M. d'Annunzio est avant tout un talent littéraire de premier ordre, il aura bien de la peine à se faire accepter comme auteur, ou mieux charpentier dramatique. Et de fait, qu'a-t-il donc changé ? A-t-il fait remonter la tragédie à ses origines religieuses ou politiques ? à ses évocations historiques ? Il a épuisé la forme du style, il a écrit de la poésie en prose, mais il a laissé le drame moderne, si vilipendé, tel quel, en substituant au mouvement, à l'action, à la vie des hommes, l'immobilité des visions, la mesure du rythme, la lumière des images « chaudes comme le soleil » qui, au premier acte de la *Gioconda*, illumine de ses rayons fulgurants les douces collines toscanes qu'on aperçoit par la porte ouverte.

Réforme ? Certainement, mais cette réforme,

vous répondra la critique italienne elle-même. ne consiste que dans un grand torrent de poésie palpitante, troublante, qu'a versée l'auteur sur toute son œuvre, sans se douter que cette manière de faire était précisément la négation de la forme nouvelle du théâtre, qui cherche à se rapprocher le plus près possible de la nature. La tragédie peut revivre, soit, mais à une condition : c'est que les hommes y parleront comme des hommes, et les personnages de M. d'Annunzio s'expriment comme les dieux de l'Olympe.

« C'est la vérité que nous réclamons, s'écrie un autre, et pour cette vérité sur le théâtre nous sommes même disposés à sacrifier la poésie. »

Le *Corriere della sera* : « La tragédie a été applaudie ; plut-elle véritablement? Je n'ose l'affirmer. Je dirai plutôt qu'elle séduisit. Le public l'écouta comme on écoute une musique, sans y penser. »

Et plus loin :

« Des personnages, nous n'avons entendu que les paroles. Ils parlaient tous une langue si belle et si nouvelle ! Mais pourquoi nous émouvoir de leurs douleurs? Pourquoi nous intéresser à leur situation? Nous les admirions comme des artisans souverains de la parole, comme les évocateurs d'images merveilleuses. » Et le critique tire cette conclusion que cet enchantement devra

cesser à la chute du rideau. Alors seulement l'on s'apercevra qu'il n'y avait pas de pièce. « La scène principale de la tragédie, celle où se trouvent face à face les deux femmes, les rivales, les deux symboles, la Beauté et la Bonté, plut moins que les autres... C'est que le spectateur s'aperçoit obscurément de la faiblesse du drame, de l'insuffisance corporelle des deux personnages, de l'absurdité de leurs discours. »

La *Lombardia* :

« Ce n'est pas du théâtre ; l'excellente exécution de la Duse et de Zacconi sert à faire ressortir la sonorité d'une prose qui semble être une poésie, et une poésie musicale ; mais cela ne suffit pas à faire disparaître la monotonie de l'œuvre, de l'uniformité de pensées des personnages ; si bien qu'à la fin on se figure que l'on n'a pas assisté à une tragédie, mais à une séance d'une académie philosophique. »

Nous pourrions prolonger ces citations à l'infini. A quoi bon ? La note est la même partout où ont passé la *Gioconda*, ses interprètes et son auteur.

Enorme succès littéraire ; effet dramatique complètement nul en dépit d'une très belle interprétation, ce qui n'empêchera sans doute pas M. d'Annunzio de déclarer bien haut qu'on ne l'a pas compris, qu'il a voulu montrer quel

était l'empire de l'Art sur l'artiste ; nous prouver que la Beauté en était la véritable inspiratrice, et que ses lois sont au-dessus des lois humaines, etc., etc.

Bien beau sujet à traiter, en effet, dans un livre. Au théâtre, où l'on vit d'action, c'est une autre affaire.

La « Grande Union » se disloqua fin mai, à Turin, à la satisfaction de tous : de l'impresario d'abord qui avait encaissé la forte somme, de M^me^ Duse qui n'avait rien gagné en gloire à cette tournée, de Zacconi heureux de reprendre sa liberté et de retrouver sa troupe pour interpréter avec elle son beau répertoire, de l'auteur enfin qui s'était promené de ville en ville pour voir tomber à plat sa *Gloria* à Naples, et s'entendre discuter pour sa *Gioconda*.

M^me^ Eléonora Duse va maintenant se reposer pendant tout l'été, et commencera, sous la direction de M. Schürmann, sa nouvelle tournée fin août prochain.

« On débutera par Vichy, Aix-les-Bains, la Suisse. Viendront ensuite : Amsterdam, La Haye, Berlin, Vienne, Budapest, Bucarest, Jassy, Odessa, Kieff, Moscou, Pétersbourg, Varsovie, Breslau, Stockholm et Copenhague.

La tournée durera jusqu'au 1^er^ juillet et comprendra : *la Dame aux Camélias*, *Maison de*

*Poupée, Gioconda, Fédora, la Femme de Claude, la Seconde Femme*, et deux drames de Shakespeare.

Bonne chance donc, et bon succès !

---

# XX

## ERMETE NOVELLI

Prédictions faites en Espagne au sujet de cet artiste. — Un Juif errant de l'art. — Chassés-croisés. — Un enfant de la balle. — Son père comte et souffleur. — Sa naissance accidentelle à Lucques. — Garçon de café et comédien. — Ses débuts. — Novelli chef de troupe. — Ses voyages en Amérique, en Espagne, au Portugal, en Egypte. — Comment il aborda le répertoire classique. — *Nerone, la Morte civile.* — La critique. — Un souvenir de M. Parmenio Bettoli. — La littérature exotique. — Insuffisance du répertoire purement italien.

Il y a deux ans, à pareille époque, me trouvant en Espagne et m'occupant du théâtre étranger en ce pays j'écrivais : « Dans le domaine de la comédie italienne, c'est l'intelligent artiste Ermete Novelli qui tient la corde, et son succès nous semble fort mérité. Il est même bien regrettable que de semblables comédiens ne soient pas connus en France ! Mais que voulez-vous ? Nous avons mis quinze ans à découvrir la Duse, et il n'était plus une capitale du monde qui ne la connût lorsqu'elle se décida à venir à Paris. Il en sera peut-être de même de Novelli [1]. »

[1] *Le Théâtre en Espagne*, p. 298.

Je ne croyais pas si bien dire. Novelli, comme son illustre ancêtre César, est venu, a vu, a vaincu.

Dans de telles conditions, une présentation devient presque inutile. Et cependant, pour l'amour de la vérité, je dois un aveu. Depuis près d'un an que je rassemble ces notes pour le *Théâtre en Italie*, il m'a été impossible de rencontrer Novelli sur mon chemin. Si je n'avais suivi assidûment sés représentations en Espagne, ce n'est certes pas mon voyage en Italie qui me l'aurait fait connaître. Novelli comme la Duse sont des artistes qui sont beaucoup plus souvent hors d'Italie qu'en Italie. Ainsi j'arrivais à Gênes lorsqu'il se trouvait à Paris (seconde fois). Je pars pour Milan, centre artistique par excellence, et j'apprends qu'après avoir traversé Rome rapidement, Novelli fait les délices de la Cour khédiviale au Caire ! En ce moment il est bien de retour en Italie, mais comme voici les chaleurs qui arrivent, il fuit les grandes villes où ce n'est pas la saison, et visite, pour utiliser sa troupe, les villes de second ou de troisième ordre. Aujourd'hui même il est à Parme, depuis quelques jours. C'est un jeu de cache-cache entre lui et moi.

Néanmoins, comme un travail sur le théâtre en Italie serait forcément incomplet sans la figure de Novelli, j'aurai bien garde de l'omettre dans cette collection dramatique. Faisant appel



Ermete Novelli.

Photographie Sciutto Gênes

à mes souvenirs d'Espagne, d'une part, où j'eus tout le temps de l'entendre, dans *Magda*, *Michel Perrin*, *la Morte civile*, *le Petit Haydn*, ses monologues, etc., et résumant ici d'autre part tout ce que l'on raconte ou l'on écrit à son sujet en Italie et même en France, je tâcherai de vous dire quel est cet Ermete Novelli à qui vous avez fait, et avec justice, un si brillant accueil à la Renaissance, et dont il garde avec tant de reconnaissance le souvenir.

Comme la Duse, comme Zacconi, Ermete Novelli est un *figlio d'arte*, un *enfant de la balle*. Son père Alexandre, qui avait le titre de comte, et qui mourut l'an dernier à Florence, était né à Bertinoro, en Romagne. Tout jeune encore — c'est toujours du père dont nous parlons — il s'enfuit de sa famille qui voulait en faire un un homme d'Église ; il se maria, et pour gagner honorablement sa vie se fit souffleur dans une Compagnie dramatique.

Un jour, pendant un voyage en diligence, entre Pistoia et Pise, sa jeune femme fut prise des douleurs de l'enfantement, et contrainte de s'arrêter en chemin. Et voilà comme Ermete Novelli naquit à Lucques, le 5 mai 1851. Son enfance, nous dit son fils [1], ne fut pas précisé-

[1] *Ermete Novelli*, Album de Yambo, 100 dessins comiques, Rome, 1899, Raponi e C., p. 4 et 5.

ment remplie de joie et d'allégresse. La mère mourut peu de temps après lui avoir donné le jour.

Le pauvre souffleur passait presque tout son temps au théâtre, et ne pouvait guère s'occuper de l'enfant. Celui-ci poussait comme il pouvait, pâle, maigre, long, pas beau. Un jour il s'échappa pour aller chez un montreur de fantoches. Lorsque son père le retrouva, il n'avait pas mangé depuis trente heures, mais n'y pensait guère en faisant marcher les pantins. Toutes les fois qu'il lui donnait quinze sous pour son dîner, l'enfant en mettait douze de côté pour acheter une nouvelle marionnette. Puis, quand par suite des guerres les théâtres venaient à fermer, lorsque le souffleur n'avait plus personne à souffler, Ermete se faisait garçon de café, et nourrissait le père.

Comédien, dès qu'il eut l'âge de monter sur la scène, il fit ses premières armes dans des troupes secondaires, passa ensuite dans d'autres un peu mieux cotées, se trouva en contact avec Virginia Marini, Italia Vitaliani, Claudio et Teresina Leigheb, Enrico Reinach, et fit partie de la grande Compagnie qui, dans la pensée de ses fondateurs, aurait dû rester fixée au Théâtre national de Rome, idée qu'il reprend actuellement pour son compte, en voulant fonder, à

Rome aussi, la *Maison de Goldoni*, ainsi que nous le verrons un peu plus loin.

Devenu libre, Novelli se mit à la tête d'une Compagnie exclusivement comique, avec le concours de Lina Marazzi, sa femme et sa première actrice; puis il s'associa avec Leigheb que nous connaissons déjà, et enfin substitua à sa femme une autre première actrice, M^me^ Olga Giannini. C'est alors que commencèrent les grands voyages en Amérique, en Espagne, au Portugal, en France et en Egypte, soulevant partout la plus vive admiration. Une transformation aussi s'était opérée dans son genre de talent.

« Ermete Novelli, écrivais-je à la suite de représentations auxquelles j'avais assisté à Barcelone et à Valence, est avant tout un artiste de composition, et je veux dire par ce mot un de ces artistes dont Paulin Ménier, dans le drame, Bouffé dans la comédie bourgeoise, Brasseur père dans le genre caricatural, nous ont laissé les traditions. C'est une nature artistique par excellence, tour à tour dramatique ou comique à volonté, mais entrant toujours de pied en cap dans la peau de son personnage. Autant de créations, autant de types absolument distincts. »

M. Parmenio Bettoli, dans un article très

documenté sur Ermete Novelli [1], nous a expliqué comment s'est opérée cette transformation. Dès le début, nous dit-il, Novelli ne s'était fait connaître que par des rôles comiques ridicules, grotesques, avec des *pochades* traduites du français : *Trois femmes pour un mari*, *la Famille Pont-Biquet*, toutes les pièces à charge faisaient partie de son répertoire. Mais lui, dans sa conscience d'artiste, se sentant capable de beaucoup plus, voulut aborder le drame, et s'attaqua au *Nerone* de Pietro Cossa, et à la *Morte civile* de Paolo Giacometti. La tentative était audacieuse, et le public, pour si intelligent qu'il soit, ne consent guère à ce que celui qui le faisait rire hier l'émeuve ou l'épouvante aujourd'hui. C'est ce qui arriva tout d'abord : sous les traits du tyran de Rome l'on ne voulait voir que l'Alcade des *Premières armes de Richelieu*, et sous la barbe hirsute du galérien échappé du bagne l'on devinait la face bouffonne de Pinteau du *Député de Bombignac*. La critique fut féroce, et on fit presque un crime à Novelli d'oser toucher à *la Morte civile* après les triomphes de Salvini.

« Je me rappelle toujours qu'un soir, nous dit M. Parmenio Bettoli, après une représentation de ce drame et pendant l'entr'acte qui précédait

[1] *Emporium*, mai 1899, Institut italien d'arts graphiques, Bergame.



Ermete Novelli dans le monologue la *Macchina per volare*.

(Album Yambo.

le vaudeville final, Novelli monta dans ma loge, encore tout maquillé, habillé en Corrado, tel qu'il était enfin, pour se défendre les larmes aux yeux contre ces attaques sans pitié. — Il faut donc alors, me disait-il, que je sois condamné aux *pochades* forcées à perpétuité ? Est-ce que Paolo Giacometti, en créant le personnage de son protagoniste, l'a forcément voulu colossal et gigantesque, tel que nous le donne Salvini ? Et si celui-ci est inimitable dans l'interprétation de ce personnage, cela veut-il dire que la *Morte civile* est une pièce interdite à tout autre ? »

Novelli répondit à ces attaques en montant tour à tour : le *Drame nouveau*, de Tamaio y Bans (Estebanez) ; *Louis XI*, de Casimir Delavigne ; *le Pain d'autrui*, de Tourgueneff ; *Hamlet*, *Othello*, et ce *Marchand de Venise* dans lequel à Paris même il fut proclamé sans pareil.

La critique était déconfite, et comme il fallait bien lui reprocher encore quelque chose, on lui fit un crime de ne jouer que des pièces « exotiques », c'est-à-dire non italiennes. Je me suis déjà expliqué là-dessus et j'y reviendrai bien volontiers toutes les fois que des artistes de valeur, comme Novelli, seront mis en cause. Où voulez-vous que ceux-ci aillent chercher leurs pièces ? Nous venons de voir que dans *Nerone* et dans la *Morte civile* on lui en voulait de ne

pas égaler certains de ses devanciers. Alors indiquez-lui un répertoire. Depuis un an que je fréquente les salles de spectacles italiennes, je n'y vois que des chutes toutes les fois qu'on y donne une pièce du cru, et je vous fais grâce des théories impossibles de la nouvelle école dont le public ne se soucie guère.

Nous avons un proverbe populaire qui dit que « sans lapin il est bien difficile de faire une gibelotte ». Sans répertoire moderne italien — je ne nie pas les rares exceptions, bien entendu, — il est bien difficile à Novelli de ne pas faire de fréquents emprunts aux littérateurs d'à côté.

---

## XXI

### NOVELLI A PARIS

Novelli au physique. — Ses qualités mimiques. — La souplesse de son talent. — Directeur et metteur en scène. — Ses hésitations pour venir à Paris. — Représentations à la Renaissance. — Opinion de Francisque Sarcey et d'Henry Fouquier. — *Jalousie* de Th. Barrière. — Le *Père Lebonnard.* — Ce qu'en dit M. Jean Aicard. — Mme Giannini. — *Michel Perrin.* — Bouffé et Novelli. — Novelli dans le répertoire de Shakespeare. — *Schylock ou le Marchand de Venise.* — Novelli officier de l'Instruction publique. — Accueil des artistes parisiens. — Les adieux.

Ermete Novelli n'a pas seulement l'intelligence scénique au plus haut degré, il a pour lui le physique qui convient au théâtre : il est grand. élancé, de belle prestance, ni trop gros, ni trop maigre ; il n'est pas joli, loin de là : son nez est fort, sa bouche est grande. Mais son visage est ouvert, sympathique ; la mobilité surprenante de ses traits en fait un mime de premier ordre avant d'en faire un comédien, et c'est bien le trait distinctif de l'école de comédie italienne que nous avons été à même de constater. Ses yeux sont vifs, animés. Mais ce qui est tout à fait digne de remarque, et que nous ne sommes guère

habitués à trouver chez nos artistes français qui se consacrent uniquement à un *genre*, à un *emploi*, c'est qu'il sait, à volonté, être grotesque, comique, sentimental, passionné et tragique, de telle sorte que celui qui fut tout à l'heure le farouche *Othello* viendra vous faire rire jusqu'aux larmes en imitant dans son *Condensiamo*, et avec une scrupuleuse exactitude, le jeu, la voix, les attitudes d'Ernesto Rossi, Tommaso Salvini, Flavio Andò, Edoardo Ferravilla et même d'Eleonora Duse.

Ernesto Rossi, nous affirme M. Parmenio Bettoli[1], avait l'habitude de dire qu'il considérait Ermete Novelli comme le meilleur, le plus complet des artistes dramatiques italiens militants. Dans Novelli, outre l'acteur parfait, il y a encore le directeur sagace et expert, consciencieux, large, désertant toute espèce de mesquinerie. Animé du feu sacré, d'une activité infatigable, il ne joue pas seulement tous les soirs, mais il assiste aux répétitions ; il est un professeur habile, un metteur en scène intelligent. C'est le seul chef de troupe comique en Italie qui ait donné des représentations sans souffleur (!), chose véritablement prodigieuse ici, où, vu la variété du répertoire, le souffleur a l'habitude

[1] *Emporium*, vol. IX, n° 53, p. 353.



Ermete Novelli dans le rôle d'Othello.

Photographie Sciutto, Gênes.

souvent de lire tout haut toute la pièce, ce qui est d'un effet déplorable pour les premiers rangs des fauteuils.

Acclamé en Amérique, en Espagne, au Portugal, Novelli avait depuis longtemps grande envie de venir à Paris... et n'osait pas. Bien plus, il ne connaissait même pas la capitale de la France. Le bon accueil fait à sa camarade Eleonora Duse l'encouragea. Se trouvant à Lisbonne, il laissa sa troupe quelques jours, alla faire un voyage d'exploration, s'entendit avec Sarah Bernhardt pour la location de la Renaissance, et retourna au Portugal. Ainsi furent jetées les bases d'une première série de représentations. On sait de quelle façon celles-ci réussirent. Mais elles avaient été jugées, d'un avis unanime, de trop courte durée. C'est alors que Sarah Bernhardt qui, à son tour, entreprenait une tournée en Italie, en décembre 1898, proposa à Novelli de lui céder de nouveau la Renaissance pendant ce temps.

Cette seconde apparition parmi nous fut considérée comme triomphale.

« Novelli, l'excellent artiste italien, écrivait Francisque Sarcey[1], nous est revenu avec sa troupe. Il nous a donné pour entrée de jeu *le*

[1] Feuilleton du *Temps*, du 12 décembre 1898.

*Pain d'autrui*, un drame en deux actes d'Ivan Tourgueneff, traduit ou plutôt adapté pour la scène italienne, et *Jalousie*, petite comédie en un acte, de Théodore Barrière. Nous avons admiré encore cette fois, comme nous l'avions fait l'année dernière, ce prodigieux don de mimique qui fait de Novelli, dans un pays où tous les artistes sont nés mimes, un comédien hors ligne... Ce n'est pas seulement le masque qui chez Novelli est significatif ; tout le corps parle, si l'on peut s'exprimer ainsi. Il a, quand il joue le vieillard bafoué du *Pain d'autrui*, des attitudes humiliées et navrées qui sont admirables.

« Je crois bien qu'il préfère le drame ; je l'aime mieux dans le vaudeville. Sa figure a des expressions d'un comique irrésistible. La petite pièce de Barrière, *Jalousie*, n'est pas des meilleures. Elle m'a plus amusé, grâce à lui, en italien qu'en français. »

A rapprocher de cette appréciation celle d'Henry Fouquier [1] : « *Le Pain d'autrui* de Tourgueneff doit les trois quarts de l'effet produit sur le public au merveilleux talent qu'a montré M. Novelli ; bien secondé par des acteurs qui sont, je le dis une fois pour toutes, pleins de naturel, M. Novelli a été de premier ordre dans

[1] *Figaro*, 4 décembre 1898.

ce rôle si varié où l'humilité, l'orgueil, la révolte, la soumission, la tendresse, se succèdent dans son âme, et se traduisent en ses jeux de physionomie. Cette exécution serrée, très habile en son apparente simplicité, offre un intérêt considérable à tous les amateurs de théâtre, et qui trouveront à la Renaissance matière à très curieuses comparaisons à faire entre nos artistes et M. Novelli. Un des grands mérites de celui-ci, je l'ai déjà noté, c'est la variété de son talent. Il en a donné une preuve de plus ce soir, en jouant, après la pièce de Tourgueneff, une légère comédie de Barrière, *Jalousie*, où il a montré un naturel et une belle humeur tout à fait charmantes. »

Décidément — au risque de rééditer une vérité de M. de La Palisse — l'interprétation d'une pièce par un artiste hors ligne l'illumine d'un feu nouveau que l'auteur souvent même n'avait pas songé à y mettre, ou n'avait pu communiquer au public d'une façon assez claire. Voyez cette *Jalousie* de Barrière : Francisque Sarcey, qui ne comprenait pas un mot d'italien, avouait avoir éprouvé plus de plaisir — grâce à Novelli — à l'entendre en italien qu'en français. Mais où le cas est encore bien plus sensible, c'est pour ce qui concerne *Papa Lebonnard* de Jean Aicard, pièce jouée *une fois* à Paris au Théâtre Libre, alors qu'elle était jouée en français, et ressus-

citée des morts grâce à Ermete Novelli, jouant la même pièce en italien devant des Français.

L'auteur s'en est expliqué d'ailleurs à M. Jules Huret [1]. Le *Père Lebonnard*, tel est son titre en français, fut reçu à l'unanimité à la Comédie-Française en 1886, puis répété deux ans plus tard pendant un long mois.

Finalement l'auteur, lassé par la mauvaise volonté et la « non-confiance » de M. Got (c'est toujours l'auteur qui parle) dut la retirer. Reçue d'emblée par M. Antoine, directeur du Théâtre Libre, elle fut jouée une fois en 1889. Auguste Vitu enregistra son succès, mais ce fut tout. Achetée par un impresario italien, elle devint l'œuvre de prédilections de Novelli. Il la trouve faite, dit-il, « pour sa peau, pour ses nerfs, son caractère et son cœur ».

Nous laisserons la parole à Jean Aicard : « Novelli a développé surtout dans le personnage la force qui contient le secret, la volonté. On sent des colères sourdes qui couvent sans cesse, sans cesse prêtes d'éclater. L'effort du personnage est constant. Les douces malices deviennent des ironies mordantes, pour lui seul, mais mordantes, âpres, cruelles. Il a de vraies rancunes contre tous les pharisiens, ce néo-chrétien. Il est

[1] *Figaro*, 8 juin 1898.




Mme Giannini.

Photographie Sciutto. Gênes.

tout prêt, à tout moment, à prendre l'un d'eux au collet — son fils, son fils surtout ! Et, en effet. au troisième acte, au lieu de lâcher le mot en détournant ses regards de l'effet produit, il bondit au contraire sur Robert, et c'est en plein visage, en le tenant par les épaules, qu'il lui crie : « Assez, bâtard ! » Que vous dirai-je ? Depuis que je vais au théâtre, je n'ai rien vu de plus magistralement exécuté que *Lebonnard* par Novelli. Je ne parle pas de mon œuvre ici, bien entendu, mais de l'interprétation d'une œuvre, de la *mise en vie* d'un personnage. »

Puis, M. Jean Aicard rend hommage à l'ensemble de la troupe, tout à fait homogène, au premier rang de laquelle brille l'aimable M^me^ Giannini que j'ai applaudie tant de fois en Espagne.

Une des pièces dans lesquelles je fus à même d'apprécier l'immense talent de Novelli, fut ce *Michel Perrin* que j'avais pu voir encore joué par Bouffé alors que Montigny avait imaginé de donner des matinées de vieux répertoire au Gymnase. Bouffé m'avait causé une impression très vive dans ce rôle, malgré ses quatre-vingts ans, et son tremblement de mains perpétuel. Novelli m'y parut aussi parfait, aussi naturel.

M. Henry Fouquier, qui est de notre avis, a parfaitement établi cette comparaison [1] : « La

[1] *Figaro*, 19 juin 1898.

pièce, charmante, écrit-il après avoir vu Novelli dans ce rôle, m'était connue. Aussi le grand intérêt de la soirée a-t-il été pour moi la comparaison entre la manière de Bouffé et celle de M. Novelli qui est excessivement remarquable dans le personnage de Michel. Entre ces deux manières, il y a de frappantes analogies, mais aussi des nuances sensibles. Bouffé était un acteur qui arrivait à imposer un type par la perfection constante de détails accumulés, et qui créait l'émotion par l'insistance savante sur les effets. L'artiste qui, plus récemment, s'est le mieux rapproché de lui, me paraît être Mme Chaumont. M. Novelli a également ce soin du détail. Mais il y ajoute une heureuse recherche du naturel, et il arrive, dans Michel, à donner une extraordinaire impression de simplicité et de bonhomie. En quoi il est de l'école de Bouffé — qu'il ne doit pas avoir connu, — et de certains de nos artistes d'autrefois, c'est par la recherche de la vérité typique du personnage représenté et la puissance de créer des types très divers. »

Les représentations du mois de juin 1898 avaient été forcément courtes ; celles de décembre durèrent tout le mois, et l'on put alors apprécier Novelli dans le répertoire de Shakespeare. « M. Novelli nous a donné *Shylock* (*ou le Marchand de Venise*), écrit M. Henry Fouquier. La



Ermete Novelli dans le rôle de Shylock.

Photographie Sciutto, Gênes.

soirée a été délicieuse, et le succès très grand. M. Novelli a été absolument supérieur dans ce rôle de Shylock, où le comique et le tragique se confondent, où la passion la plus intense doit se montrer, mais en gardant l'expression réaliste, où les sentiments arrivent au plus haut degré d'intensité, sans perdre la forme surhumaine de l'héroïsme... Je ne saurais dire à quel point il est intéressant pour les amateurs de théâtre et pour les artistes de le voir dans ce personnage... J'ai trouvé à ce spectacle une des plus vives satisfactions que le théâtre m'ait données. »

Francisque Sarcey, sous la signature de Sganarelle, fait quelques restrictions pour l'interprétation d'*Othello* [1]. Il a trouvé Novelli trop réaliste : « c'est un moricaud horriblement jaloux ». Mais en revanche, il le trouve « admirable » dans *Shylock :* « Là encore, nous dit-il, cédant à son tempérament d'artiste, il fait de Shylock un juif sordide, oblique et rancunier, aux allures louches, au regard mauvais. Lorsque, assis par terre, il repasse son rasoir sur sa babouche, il est effrayant. ».

Novelli voulut clore la série de ses représentations à la Renaissance par *Papa Lebonnard*, « celui de tous ses rôles qu'il nous a joués où

[1] Le *Temps*, 29 décembre 1898.

il est le plus parfait », de l'avis de Sarcey. Une avalanche de bouquets et de gerbes de fleurs s'abattit sur la scène au milieu d'ovations enthousiastes. Dans sa loge, une quarantaine de jeunes gens et de jeunes filles du Conservatoire étaient venus lui présenter des fleurs en témoignage de leur admiration. Novelli, tout ému, les embrassa en les remerciant et en leur recommandant d'aimer l'art pour l'art. Et parmi les personnes qui assistaient à cette manifestation se trouvait Mounet-Sully que Novelli avait chaleureusement applaudi à la matinée du dimanche précédent à la Comédie-Française, dans *Œdipe-Roi*. Déjeuner chez Marguery offert au comédien italien par les premiers de nos artistes, palmes d'officier de l'Instruction publique remises par M. Jules Claretie au nom du Gouvernement français, rien ne manqua donc à la gloire du « grand Ermete » à qui le Directeur de la Comédie-Française écrivait : « Vous avez été un Hamlet admirable, admirable, admirable ! »

Amis et admirateurs se pressèrent encore à la gare de Lyon pour le saluer une dernière fois, et Novelli, visiblement ému, partit en déclarant qu'il n'oublierait jamais l'accueil qu'on lui a fait à Paris, ni surtout la sympathie dont il fut entouré par les plus grands artistes parisiens.

## XXII

### LA MAISON DE GOLDONI

Reconnaissance de Novelli envers les artistes français. — Réflexions de M. Parmenio Bettoli. — Novelli grand officier de la Couronne d'Italie. — Il expose aux souverains ses projets de fondation de la Maison de Goldoni. — Difficultés de l'entreprise. — Les dessins de Yambo. — Novelli dépeint par lui-même. — Sa retraite de Venise. — Sa passion pour les bibelots. — Jugement porté sur la Duse et sur Novelli par M. Gustave Larroumet.

Il ne les oublia pas, en effet. A peine de retour à Rome, il faisait décerner à Mounet-Sully, doyen de la Comédie-Française, la croix de chevalier de la Couronne d'Italie ; puis, quelques jours après, recevait avec une bonne et sincère camaraderie Silvain et sa troupe qui faisaient une tournée en Italie avec *Louis XI*. Le bruit de ses succès était allé jusqu'à la Cour, et le Roi qui pourtant s'occupe peu des choses de théâtre, la Reine qui s'y intéresse très vivement, l'avaient fait appeler au palais.

« Les triomphes de nos artistes dramatiques à l'étranger, a dit avec beaucoup de sens M. Parmenio Bettoli, ne sont ni sans signification ni

sans importance, car ils servent, aujourd'hui comme jadis, à faire voir d'une façon évidente un des côtés de la puissance géniale de notre peuple. Les triomphes remportés autrefois par Adélaïde Ristori préludèrent à l'aide puissante que les Français nous prêtèrent pour notre guerre de rédemption de 1859 ; ceux de Novelli ont été aujourd'hui la préface du nouvel et inattendu accord franco-italien, de l'*entente cordiale* qui resserre de plus en plus les liens entre les deux nations sœurs. Et voilà pourquoi les artistes dramatiques, quand ils sont vraiment grands, lorsqu'ils savent imposer admiration et respect, peuvent rendre de signalés services à leur patrie. »

Ermete Novelli fut créé grand officier de la Couronne d'Italie (il était déjà commandeur), et dut raconter aux souverains, qui se firent un plaisir de l'interroger longuement, toute sa joie, toutes ses émotions, non pas tant pour lui-même que pour l'art italien dont il est si fier. Il ajouta deux mots au sujet de l'avenir, et confia à Leurs Majestés son projet de fonder d'une façon définitive à Rome, à l'instar de la maison de Molière, un théâtre que l'on baptiserait *la Maison de Goldoni*.

Un soir déjà, dans un banquet donné en son honneur, Novelli avait lancé cette idée grande et noble. Les uns la ramassèrent avec empres-

sement, les autres se hâtèrent de la critiquer. Ermete Novelli, qui sait vouloir, n'en continue pas moins à fixer la date d'ouverture de sa *Maison de Goldoni*, à Rome, au 1er décembre 1900.

Vous avez déjà deviné ce dont il s'agit.

Afin de mettre fin à cette vie nomade à laquelle tout comédien italien est voué — la plupart du temps dès sa naissance, puisque cet art s'exerce ici de préférence de père en fils, — Novelli veut fixer à Rome une troupe stable, qui donnerait des représentations dans le même théâtre — non pas toute l'année, ce serait trop beau — mais pendant six mois de l'année, pendant l'hiver. Les six autres mois, la Maison de Goldoni se mettrait tout simplement en voyage, comme un vulgaire Odéon.

Suffit-il à présent, pour mener à bien ce projet, d'avoir un acteur de grand talent et une excellente troupe d'ensemble ? Il est permis au moins d'en douter, jusqu'au jour où l'on aura prouvé que le seul public romain est capable de remplir pendant six mois la même salle pour y voir jouer la même troupe.

Et puis, Rome ! Je sais bien que c'est la capitale politique. Mais la plupart des étrangers qui viennent à Rome y viennent bien plutôt pour visiter le Vatican et Saint-Pierre, les basiliques et les musées, et je crains bien que dans cet élé-

ment flottant n'abondent pas précisément ceux qui s'intéressent à l'art de Novelli.

« Je poserai simplement la première pierre de l'édifice, » a coutume de dire assez modestement le nouveau grand officier de la Couronne. A merveille, et je souhaite de tout mon cœur que l'entreprise réussisse. Mais relisez l'histoire que j'ai déjà contée quelque part [1], du *Théâtre espagnol* et de la courageuse entreprise de Mme Maria Guerrero à Madrid. En Italie, comme en Espagne, tous les comédiens, toutes les comédiennes de valeur, sont chefs de troupe. Alors il est permis de se demander comment se recrutera le personnel de la nouvelle *Maison de Goldoni*.

Le mécanisme actuel de notre *Comédie-Française* a pu séduire Novelli au cours de ses voyages à Paris. Mais s'est-il bien rendu compte que ces rouages ont plus de deux siècles d'existence, et que, malgré tant de précautions prises, la machine ne pourrait fonctionner un seul jour si l'État ne lui allouait pas chaque année une grosse subvention.

N'escomptons pas l'avenir. Contentons-nous de voir en Novelli le charmant artiste qui nous fait passer de si belles soirées quand nous avons la rare chance de le rencontrer sur notre

[1] *Théâtre en Espagne.*



Ermete Novelli. Caricature.

(Album de Yambo.)

route, chose plus difficile qu'on ne peut se l'imaginer, même en Italie, car ce diable d'homme disparaît tout à coup de la circulation, et il faut acheter des journaux de théâtre pour savoir qu'il a donné deux représentations ici, trois là-bas, n'oubliant même pas les villes de troisième et quatrième ordre où il fait salle comble. Je ne connais pas d'étoile plus filante.

Le fils de Novelli étant dessinateur, celui-ci nous a gratifiés, sous le nom de Yambo, d'un album humoristique où le père est représenté sous toutes ses faces. Mais n'en pouvant reproduire ici les 100 dessins, nous nous contenterons d'en tirer ce portrait « moral » tracé par l'intéressé lui-même :

« Mon extérieur vous le connaissez ; si, j'en conviens, maman nature n'a pas été prodigue pour moi de faveurs... en songeant qu'elle pouvait se montrer encore plus avare, je me contente de ce que j'ai reçu d'elle, et je vais mon chemin ; vous pensez bien que depuis le temps je m'y suis fait, — comme le public.

« Quant à l'intérieur, la médaille a peut-être un meilleur *revers*. Le cœur est très tendre, mais dès qu'il s'aperçoit qu'on le trompe, il a des battements de *bête fauve*. C'est la véritable *expression !* Esprit prompt, très audacieux ; minutieusement observateur ; mémoire très facile pour

retenir, mais aussi prompte à oublier... spécialement les méchancetés d'autrui. Nerveux et défiant comme un chat, affectionné comme un chien.

« La fortune des autres ne m'a jamais fait envie, mais la trop grande facilité avec laquelle j'exprime mon opinion — l'a *fait croire* plus d'une fois. — Aussi prompt au bien qu'incapable au mal ; ignorant de la valeur de l'argent que j'ai si souvent dépensé sans compter, et souvent aussi... sans posséder !

« D'humeur triste, bien que tout le monde ait toujours cru le contraire; mais facile à devenir gai si je me trouve en compagnie sympathique.

« Quatre grandes passions : l'art, la patrie, les antiquailles... et les ciseaux avec lesquels je me coupe moi-même les cheveux.

« Je me promène peu, et de préférence quand il pleut ; j'ai horreur de faire des visites... et quelquefois à mon détriment. »

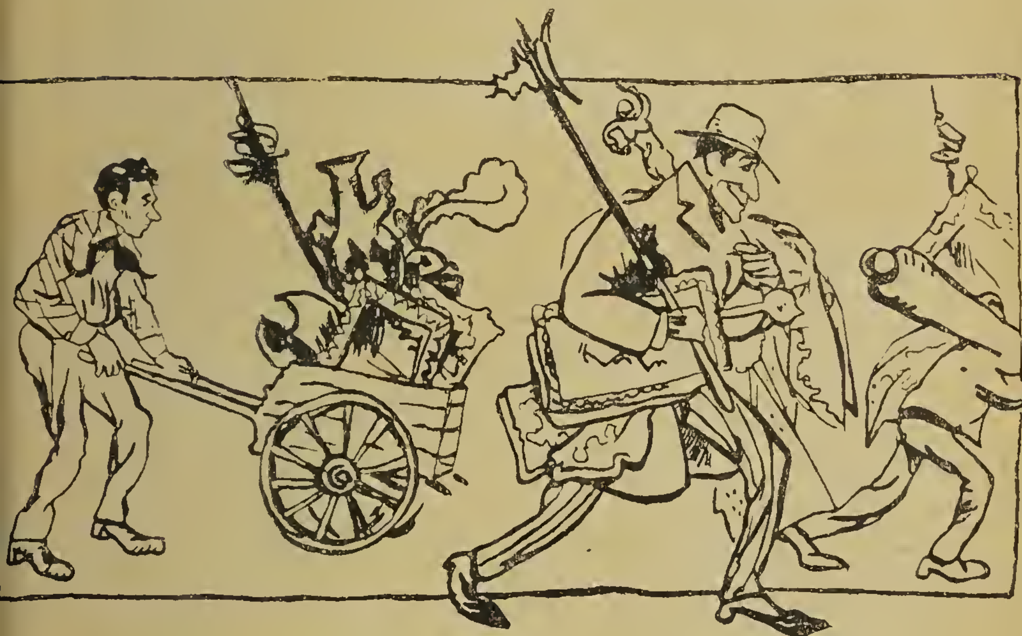
Et pour terminer la confession :

« Je finis ici, parce que le portrait me semble ressemblant. Comme *acteur* je n'ai peut-être pas dit grand'chose, mais par malice. De cela les critiques s'en sont chargés, et s'en sont si bien chargés !

« Si je me retire du théâtre, c'est-à-dire lorsque j'aurai mis de côté un *petit million* — ô douce et

lointaine espérance ! — alors j'écrirai mon histoire détaillée, et je dirai la vérité, toute la vérité, rien que la vérité ; mais pour à présent — *acqua in bocca* — et en avant ! »

— Sur trente-deux millions d'habitants qui



Ermete Novelli rentrant à Venise, chargé de bibelots.

(Tiré de l'album Yambo.)

peuplent l'Italie, disait un jour son fils, qui est un aimable fantaisiste, vingt millions ont échangé quelques mots avec papa, et sur ces vingt millions, au moins sept — ou huit — peut-être neuf — mettons dix ! — l'ont affligé... de manuscrits.

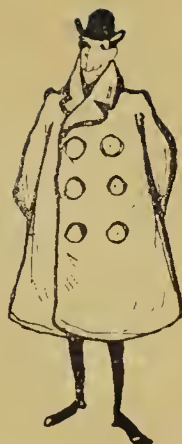
Aussi n'y a-t-il qu'un seul endroit, et encore ! — où Ermete Novelli puisse jouir une ou deux fois par an d'une tranquillité relative. C'est dans sa jolie maison de Venise dont il a su faire un musée. Elle est située sur un canal, non loin de Saint-Marc, et tout y respire une paix solennelle.

Dans cette retraite, Novelli ne lit rien, n'écrit rien. Il y reçoit ses amis, affectueusement. Il considère avec amour ses bibelots. Il court dans le jardin, il descend à la cuisine, il remonte sur le toit, il va voir ses plantes, s'impatiente si elles ne poussent pas assez vite. Puis il va taquiner le piano, faire pleurer l'harmonium, causer avec ses perroquets, repasser en revue ses antiquités, voir son puits du XVI[e] siècle, et ne veut rien savoir du reste du monde. Tableaux anciens et modernes, statues, bustes, éventails, miroirs, meubles artistiques, boutons de strass, ornements de sauvages, minéraux, médailles, croix et plats d'or, rapportés de ses incessants voyages, sont là jetés à profusion, comme en désordre, et pourtant disposés avec une science profonde.

Là, vraiment, pendant quelques jours, Ermete Novelli est heureux, en attendant que, Juif errant de l'art, il reprenne ses courses vagabondes à travers le monde.

Nous ne laisserons pas Novelli — pour qui l'on pourrait nous accuser d'*emballement* —





La partenza



LE DÉPART

Crispi. — Comme je serais heureux d'aller aussi en Espagne !
Novelli. — Vous n'y êtes jamais allé ?
Crispi. — Non, mais j'y ai bâti beaucoup de..... châteaux.

(Album Yambo.)

sans rappeler enfin la façon magistrale dont il a été jugé par M. Gustave Larroumet. Ce sera notre *mot de la fin* pour tout ce qui concerne le futur fondateur de la *Maison de Goldoni.*

« Fait d'intelligence et d'étude, le talent de Novelli est aussi italien dans son genre que l'était celui de la Duse, où la nature l'emportait sur l'art. La Duse vivait ses rôles, Novelli joue les siens; à eux deux, ils représentent deux faces de leur génie national...[1].

« La Duse est venue nous montrer comment la nature et la sincérité peuvent primer l'art, ou plutôt comment un certain genre de sincérité et de nature est le plus haut degré de l'art. Novelli vient de nous montrer comment l'art peut donner l'illusion de la sincérité et du naturel, comment il force la nature jusqu'à produire l'émotion la plus profonde. L'art étant un mélange de naturel et d'étude, l'acteur et l'actrice ont été diversement et également artistes. Leurs camarades français auront un grand profit à les voir tous deux.

« Surtout ils apprendront par cette comparaison à rester eux-mêmes. Je ne conseillerais à aucun d'eux de les imiter. La Duse et Novelli

[1] Les *Adieux de Novelli* (*Figaro*, juin 1898). Cet article, publié vers le 25 ou 26 juin, a donc été écrit après le premier voyage qui précéda celui de décembre.

jouent dans une langue rapide, sonore et coulante, qui exige des gestes et des expressions de physionomie nombreux et souples comme des inflexions. Le français, plus sobre et plus ferme, n'admettrait pas une mimique aussi exubérante. Chaque langue a son génie, image du caractère national. L'art du comédien consiste dans l'accord du geste et du mot. »

Puis, après avoir rappelé fort heureusement que, pendant les deux siècles derniers, des troupes de comédiens italiens avaient joué à demeure chez nous, que Molière avait imité Scaramouche, et que le répertoire de Marivaux avait été créé par des Italiens, M. Larroumet conclut :

« Les malentendus politiques avaient relâché ces liens. Des indices nombreux prouvent qu'ils sont en train de se renouer. Ces jours derniers, au lieu de l'hostilité dont *Cavalleria rusticana* de Mascagni avait dû triompher, la *Vie de Bohême* de Puccini rencontrait la faveur la plus accueillante. Cet hiver, le romancier d'Annunzio était l'hôte choyé de nos salons. La Duse et Novelli sont désormais adoptés sur nos théâtres. Quand il leur plaira de revenir, ils seront chez eux. »

---

# XXIII

## ÇA ET LA

Cent compagnies dramatiques. — Celles en dialectes, d'opérettes et de variétés. — 220 entreprises. — Variété du répertoire et pauvreté de la mise en scène. — Manque de fantaisie dans l'opérette. — Massacre des zarzuelas espagnoles. — Une matinée à l'Alhambra de Milan. — L'*Exposition de Barcelone*. — Le théâtre à Alba. — Les *Conscrits*. — La troupe de Mme Bertini. — Un budget à équilibrer. — Une divette phénoménale. — L'opéra à Asti et à Alexandrie. — Le café-concert. — Les miettes de l'art.

En Italie, le théâtre est partout : indépendamment des soixante et quelques troupes d'opéra qui ne travaillent guère que l'hiver ou pour la saison du « carnaval », comme on dit — car le reste du temps les ténors et barytons sans ouvrage se promènent de long en large dans la galerie Victor-Emmanuel, à Milan, siège principal des 37 agences dramatiques et lyriques que possède cette seule ville, — indépendamment de l'opéra dont nous n'avons pas à nous occuper ici, il y a donc exactement *Cent* Compagnies dramatiques ou de comédie, sept

en dialectes divers. vingt-quatre d'opérettes, vingt et une de « avec masques et variétés » et onze de marionnettes, soit en tout plus de 220 entreprises théâtrales, lyriques ou dramatiques toujours en voyage en Italie, et encore cette liste est-elle forcément incomplète, car j'ai dû, pour les compagnies dramatiques et d'opérettes, me servir de la liste des Compagnies « associées au journal le *Piccolo Faust* » et je sais qu'il en existe d'autres encore qui, voulant rester indépendantes de toute attache, ne figurent pas sur cette liste.

De ces compagnies, nous n'avons voulu faire connaître que les meilleures, naturellement, mais cela n'implique pas qu'il n'en existe pas beaucoup d'autres. Seulement, étant donnée la façon dont sont formées les principales compagnies, avec un acteur de valeur autour duquel viennent se grouper d'honnêtes médiocrités, je vous laisse à penser ce que peuvent être les autres troupes où les dites médiocrités se posent en chefs entourés cette fois de personnalités lamentables ou de nullités absolues. Le répertoire qui change chaque soir n'est jamais su, la mise en scène est nulle, archaïque ou grotesque ; les salons (quels salons !) du moyen âge sont meublés avec des canapés Louis XV ; le vestiaire est... ce qu'il peut. De telle sorte que le pays

qui a la bonne fortune de posséder des artistes hors de pair tels que la Duse, Tina di Lorenzo, Reiter, Novelli, Zacconi, Andò, Leigheb, Ferravilla, etc., est aussi celui où l'on assiste aux pires interprétations et aux plus épouvantables massacres... dramatiques. Mais le peuple est si passionné pour le théâtre qu'on dirait qu'il ne s'en aperçoit même pas.

De ces troupes de troisième et quatrième ordre, à quoi bon parler? De même pour les représentations d'opérettes où deux ou trois sujets chantent assez bien, beaucoup mieux que leurs collègues de France, en général, mais à la façon de chanteurs d'opéra. La fantaisie du genre échappe absolument aux interprètes, les rôles comiques sont joués en charge à la mode des pitres de café-concert, d'où il résulte qu'un spectateur français aura toujours bien de la peine à se plaire à une représentation d'opérette italienne, dont les œuvres ne sont le plus souvent que des traductions des nôtres : *Boccace*, les *P'tites Michu*, la *Périchole*, la *Mascotte*, etc. Ce qui n'empêche pas que certaines de ces compagnies, telles que celles de Soarez et associés, ou Scognamilio Ciro ont acquis une véritable réputation dans ce genre.

Parfois, ce sont aussi des zarzuelas espagnoles que l'on veut acclimater. Pauvres zarzuelas

que j'ai un plaisir si vif à entendre en Espagne!

*Quantum mutatus ab illo!*

Oh! oui, combien changées! Non seulement la musique n'est pas jouée dans le rythme espagnol, ce rythme si pimpant, si leste, si pétillant. d'où ce charme si pénétrant, mais le démarquage est lourdement ou maladroitement fait, et c'est alors à n'y plus rien comprendre. Quiconque a vu une *zarzuela* en Espagne et la revoit en Italie est pris d'une forte envie de se sauver, à moins d'en pleurer. Que voulez-vous? Chaque nation a son génie propre! Et vous n'arriverez pas plus à faire jouer et chanter une zarzuela par des Italiens que vous n'apprendrez à une choriste italienne à se draper dans son châle ou à jouer de l'éventail comme une cigarière de Séville.

Une après-midi d'hiver, à Milan, j'avais échoué au Théâtre Alhambra. Les matinées du dimanche sont presque inconnues en Italie, je ne sais pourquoi, et je n'avais pas trop de choix. La troupe d'opérettes et de comédies musicales, conduite et dirigée par les frères Aristide et Francesco Gargano y donnait la première représentation de la Revue espagnole en 2 parties et 5 tableaux, traduction et réduction de G. Gargano, musique du Maestro Chueca, l'*Esposizione*

*di Barcellona*, « dernier grand succès », disait l'affiche. L'Exposition de Barcelone? Onze ans de date! Dernier grand succès! Bref, passons. Ces jours-ci on affichait bien sur les murs de Milan une vieille, vieille comédie de Labiche, avec cette mention : « Dernière nouveauté parisienne ». Ce sont faits courants.

Le théâtre Alhambra, situé un peu loin du centre, dans un passage industriel, avec une entrée fort déplaisante, est un théâtre populaire. A l'intérieur, il est très vaste et très sale. L'ornementation est en style mauresque (genre camelotte), d'où son nom. Les étages, en galeries, sont à des hauteurs extraordinaires. C'est dans ce théâtre que j'assistai jadis, il y a sept ans, à une représentation ultra-fantaisiste de la *Belle Hélène*, et à un ballet plus fantaisiste encore où le maestro qui conduisait l'orchestre brisa de rage son bâton. C'était le temps où des femmes absolument inexpérimentées dans l'art lyrique ou dramatique, mais couvertes de diamants vrais ou faux, payaient le directeur afin de pouvoir se montrer en public.

Aujourd'hui, c'est une troupe régulière qui fonctionne, mais quelle troupe! Il n'y a guère qu'une actrice qui sache se présenter et chanter. O pauvre *Exposition de Barcelone!* Qu'allait-elle faire en cette galère? ce n'est même pas à raconter.

Un autre jour j'étais à Alba, petite ville du Piémont. Les affiches annonçaient pour le soir *I Conscritti*, les Conscrits, opérette en trois actes, paroles de L. Maresca, musique de Carlo Lombardo. La Compagnie était celle de M^me^ Emilia Bertini. Que faire à Alba par une soirée d'hiver? J'allai donc voir les *Conscrits*. Je trouvai un petit théâtre gentiment décoré, tout coquet, ce qui m'étonna un peu au sortir des couloirs qui m'avaient rappelé le dessous des Arènes. C'est une salle intime où l'on est de suite chez soi. Il n'y a que deux rangs de fauteuils d'orchestre, mais comme il s'agissait ce soir-là d'une première, ces deux rangs étaient envahis littéralement par les officiers de la garnison. A titre de curiosité, les fauteuils d'orchestre coûtent 1 lire 50, les stalles ou *posti distinti* 1 lire. Les trois étages des loges sont occupés par la bourgeoisie, et au parterre, derrière les stalles, grouille assis et debout un public assez rude, le chapeau mou enfoncé sur la tête, les mains noires.

Toutefois, avant le lever du rideau, un problème se pose dans mon esprit au sujet de la recette que l'on peut faire avec des prix pareils et dans un si petit théâtre, et j'interroge mon voisin de stalle qui veut bien me répondre obligeamment :

— Autrefois, me dit-il, la ville donnait une

subvention de cinq mille lires à une troupe d'opéra qui venait chanter deux opéras depuis Noël jusqu'au Carnaval ; mais vous comprenez bien, monsieur, deux opéras, toujours les mêmes, ça fatigue. Alors, on ne revenait pas toutes les fois, et la Compagnie privée de recettes se tirait assez mal d'affaire. Le Conseil municipal décida de faire autrement. Les 5000 lires sont toujours votées, mais on les divise. Nous n'avons plus l'opéra, c'est vrai, mais nous avons la comédie plus longtemps. Ainsi, sur ces 5000 lires, cette Compagnie-ci en touche 1500.

— J'entends bien : 1500 lires de subvention. plus la salle et l'éclairage, sans doute.

— La salle, oui ; l'éclairage, je ne sais pas. continua mon compagnon. Et puis la troupe paie les musiciens, c'est bien le moins. Maintenant, il y a les faveurs accordées aux actionnaires ou propriétaires de la salle. Ceux-ci ont droit au premier rang des loges, et ne paient que le droit d'entrée : 0 fr. 70 centimes.

— Donc, récapitulons : deux rangs de fauteuils à 1 lire 50, un rang de stalles à 1 lire ; un parterre à 0 lire 70 centimes, un premier rang de loges qu'on ne paie que 0 lire 70 centimes, et tout le reste qui paie 1 lire, 0 lire 70, 0 lire 50, 0 lire 40 centimes !

Le problème n'était toujours pas résolu.

Voilà pourquoi, sans doute, l'on joue comme ce soir des pièces inconnues, compilations indigestes qui n'exigent que peu ou pas de droits d'auteur, et malgré tout cela qui paie les appointements de la troupe et les costumes, qui étaient très propres et très frais?

J'ai raconté, dans le *Théâtre au Portugal*, une soirée passée dans un petit théâtre de Lisbonne, où l'on jouait le *Régiment vermeil*. Je ne veux pas me répéter. Les *Conscrits* de ce soir sont les cousins germains des soldats du Régiment vermeil. L'auteur (!) s'inspirant de la *Grande-Duchesse*, de *Champignol malgré lui*, des *Vingt-huit jours de Clairette*, d'un acte de *Mam'zelle Nitouche* et du *Cabo primero*, a voulu mettre en scène des conscrits ineptes, des chefs grotesques, des femmes en maillot. Quant au maestro, il s'est contenté de coudre les unes au bout des autres des réminiscences de cafés-concerts, si bien que l'*œuvre* se termine sur l'air de la classique ineptie :

Mam'zelle Anastasie
Qu'il est beau vot' lapin,
C't'année' s'il fait des p'tits
Faudra m'en garder-z-un.

Mais ce qui est inoubliable c'est la silhouette (plan, coupe, profil et élévation) de la directrice

en maillot ! Jamais je n'ai vu au théâtre pareille monstruosité. Le public d'Alba y était fait sans doute, car il n'avait pas l'air d'y faire attention. L'éléphant du Jardin des Plantes en maillot, en comparaison, aurait été regardé comme un sylphe.

Dans d'autres villes, c'est l'opéra qui tient la corde toute la saison, de Noël au Carnaval. Asti se contente d'un seul opéra, le *Mefistofele* de Boïto, que les gens vont entendre trois fois par semaine pendant deux mois. A Alexandrie, c'est *Bohème* de Puccini. A Savone, on a passé l'hiver avec deux opéras.

Restent enfin les cafés-concerts. Mais le café-concert tel qu'il est compris en France n'est pas — heureusement — encore connu en Italie.

Le café-concert italien, c'est en général un café de la ville, où, moyennant une augmentation de 10 centimes sur la consommation, on voit apparaître sur une estrade dans un coin de la salle une ou deux chanteuses italiennes et un couple napolitain. On n'en demande pas davantage.

Dans les grandes villes, à Turin (Caffe Romano), à Milan (Eden et Stabilini), ce sont des espèces de salles de théâtre avec une galerie. De 9 heures à 11 heures on y entend trois symphonies, deux chanteuses dont quelquefois

une Française, et l'on y assiste aux culbutes ou jongleries de deux acrobates. Et c'est tout. Ces endroits, qui n'ont rien à voir avec l'art dramatique, sont fréquentés par les snobs de l'endroit, et sont chaque soir le lieu de rendez-vous fixe des petites dames.

Dans les petites villes, c'est un divertissement à la portée des sous-officiers de la garnison. A part une Anglaise égarée à San-Remo et qui chantait fort drôlement, plutôt pour son plaisir que par métier, je n'ai jamais rien vu digne d'être mentionné ; à Alexandrie, dans une cour vitrée, ce sont encore deux chanteuses, un chanteur, un pianiste. L'une des chanteuses, fort décemment habillée, chante avec quelque goût, mais son répertoire ne dépasse guère les refrains de caserne : « Le capitaine sur son cheval... », ou autres chansons du même tonneau. A Asti, le café du Sport, surnommé par les habitants le café *Sporco*, ce qui ne veut pas dire quelque chose de propre, est fréquenté par les soldats et les paysans. Les sous-officiers entourent l'estrade, sur les bords de laquelle ils posent leurs verres. « Il est défendu, dit un écriteau, de reprendre en chœur. » Une assez belle fille, une Romaine, vient chanter. Elle est atrocement enrouée. Ses toilettes sont convenables. Elle chante comme sa camarade d'Alexandrie : « Le

capitaine sur son cheval... » L'autre chanteuse annoncée ne viendra pas. Elle est malade : — On leur a donné des chambres trop froides, me dit le garçon.

Un petit baryton napolitain comble la lacune. Il est bien mis, mais il est tout petit et pas beau.

Ce sont les miettes de l'Art... Que voulez-vous ?

---

# XXIV

## LE THÉATRE EN DIALECTE
## EDOARDO FERRAVILLA

Edoardo Ferravilla. — Les dialectes. — La résurrection du théâtre milanais. — Représentations de la Compagnie Milanaise au Théâtre Alfieri de Turin. — *Le Duel de M. Crème de lait.* — *La Classe des ânes.* — Réputation et originalité de Ferravilla. — Son origine, son enfance, et ses débuts. — Soixante types ou créations. — La légende. — Une anecdote de Jarro. — Compte rendu d'une soirée. — M. Panera et Massinelli. — Ferravilla officier de la Couronne d'Italie.

J'ai gardé pour la fin le théâtre en *dialecte*.

Le premier jour où j'arrivai à Turin, je m'informai de ce que je pouvais aller voir de plus curieux au théâtre.

— Allez voir Ferravilla, me dit-on aussitôt.

— Qu'est-ce donc que Ferravilla? répondis-je. Une pièce, un homme, une femme?

— Comment? vous ne connaissez pas Ferravilla?

— J'avoue qu'à ma très grande confusion...

— Ferravilla est l'âme du théâtre milanais; il en est le rénovateur. C'est un type unique, inimitable...

— Ne dites-vous pas du théâtre « milanais » ?

— Certainement ; allez le voir, vous passerez une soirée bien amusante.

J'ai toujours en horreur, et dans tous les pays, les dialectes. Comme si ce n'était pas déjà assez de bien comprendre les langues-mères ou fondamentales ?... Or voici que cette langue italienne, pourtant si belle, se complique de dialectes ; Ferravilla joue en milanais, d'autres en vénitien, en piémontais, en napolitain, etc.

— Mais, objectai-je, il y a cinq ans j'ai fait un assez long séjour à Milan et je n'ai jamais vu ce Ferravilla.

— Peut-être bien, répondit mon interlocuteur, car Ferravilla voyage avec sa troupe toute l'année. Il est quelquefois deux ans sans jouer à Milan.

— Comment ? Dans toutes les provinces il joue en *milanais ?*

— Sans doute, c'est sa spécialité. Ne sommes-nous pas ici en Piémont ?

La réponse était convaincante, et ce n'est pas un des moindres étonnements d'un français sortant de ses frontières que de s'entendre dire qu'en Piémont on joue en dialecte *milanais* ou qu'à Milan, une troupe *vénitienne* fait de l'argent. Je vois difficilement, chez nous une compagnie dramatique provençale allant passionner

les bas-bretons, ou réciproquement. Il faut cependant en prendre son parti. Nous irons donc ce soir faire connaissance avec Ferravilla, car l'affiche du théâtre Alfiéri nous annonce :

COMPAGNIE COMIQUE MILANAISE
DIRIGÉE PAR L'ARTISTE
EDOARDO FERRAVILLA

**EL DUELL DEL SUR PANERA**
(Le Duel de M. Crême-de-Lait)
COMÉDIE EN DEUX ACTES
DE E. FERRAVILLA ET G. SBODIO
Avec **FERRAVILLA**
*Dans le rôle de* AGOSTINO PANERA

*LA CLASS DI ASEN*
(La classe des Anes)
SCHERZO COMIQUE EN UN ACTE
DE FERRAVILLA
*Rôle de* MASSINELLI

**A LA FOLLIA**
(A LA FOLIE nom d'un Café-Concert de Milan aujourd'hui fermé)
VAUDEVILLE EN DEUX TABLEAUX
DE E. GIRAUD

A remarquer que sur les affiches italiennes les noms des artistes — hommes et femmes — sont bien souvent inscrits à la suite les uns des autres — pêle-mêle.

Edoardo Ferravilla arrive dans les villes qu'il parcourt précédé d'une grande réputation, et c'est même le seul acteur jouant *en dialecte* qui continue à attirer la foule dans toutes les villes d'Italie en dépit de la dissemblance des coutumes et du dialecte milanais. C'est même, pourrions-nous ajouter, une des seules choses originales que l'on puisse voir puisque le répertoire actuel du théâtre italien ne se compose guère que de drames et de comédies traduits du français, de l'allemand, de l'espagnol et de l'anglais, et que bon nombre de pièces dites italiennes ne sont que des réminiscences de pièces françaises. Le répertoire de Ferravilla ne se compose, il est vrai, que de pochades. Mais ces pochades, au moins, sont du terroir.

Ce fut vers 1870 que Cletto Arrighi résolut de fonder à Milan un théâtre en dialecte, car à cette époque même le dialecte *milanais* avait dû se réfugier dans les sociétés d'amateurs. Ferravilla, alors fort jeune, fit ses premiers essais dans cette troupe. Sa mère avait été la Giulia Ferravilla, une cantatrice célèbre, d'origine portugaise, morte jeune encore. Son père était le marquis



Edoardo Ferravilla.

Filippo Villani passionné de musique, de politique, de poésie et de théâtre. Malheureusement ou heureusement le marquis était plus prodigue de conseils que d'argent envers son rejeton, d'où il résulta que le jeune Ferravilla, riche seulement d'espérances, dut se faire un chemin à la force du poignet.

La renaissance du théâtre milanais lui ouvrit la voie ; il s'y révéla sous une forme nouvelle en créant des types, et comme ses types sont tout ce qu'il y a de plus humain, de plus vécu, de plus nature, son succès s'étendit de Milan aux autres villes, où on lui pardonna son dialecte, assez compréhensible d'ailleurs pour un Italien des autres provinces, eu égard à ses *compositions* ultra-désopilantes et ultra-vraies. Dans toutes les villes où Ferravilla est passé, ses types restent gravés dans la mémoire ; on répète de bouche en bouche les phrases les plus originales de ses rôles ; quelques mots de ces pièces sont devenus légendaires. Enfin Ferravilla a pour lui de varier à l'infini ses personnages, et l'on n'estime pas à moins d'une soixantaine ses créations.

On raconte, on imprime les boutades de Ferravilla. Tout cela est plus ou moins arrivé, mais l'on s'en amuse et l'on ne va pas chercher plus loin. Je ne rappellerai qu'une des plus connues.

Un jour quelqu'un demande à Ferravilla s'il

connaît Jarro (Giulio Piccini), l'auteur de *Sur la scène et au parterre* (*Sul Palcoscenico e in platea*), souvenirs critiques et humoristiques. Ferravilla répond avec cette générosité qui le caractérise : Si je le connais ! Il m'a sauvé plusieurs fois la vie !

Et sur cette réponse fantaisiste voici toute une histoire improvisée : l'ami commun aborde Jarro et lui dit d'un air mystérieux :

— J'ai découvert de vous des actions admirables ; mais pourquoi les cacher avec tant de modestie à vos contemporains ?

— ?

— Oui, oui ; j'ai appris que vous avez sauvé plusieurs fois la vie à Edoardo Ferravilla. Il vous en est vraiment bien reconnaissant.

Jarro chancelle un moment sous cet excès d'honneur, et voyant d'où lui vient le coup, se recueille et répond après un instant de silence :

— Ah ! c'est vrai... j'oubliais... vous avez raison : mais ce que vous ne savez peut-être pas, c'est que je ne suis pas le seul à avoir sauvé la vie à Ferravilla...

— Comment donc ! Et cet autre...

— C'est Romulus.

— Quel Romulus ?

— Le frère de Remus.

— Le fondateur de Rome ?

— Parfaitement. Voilà le fait. Ferravilla se rendait un jour à Rome, à pied. Oh ! je vous parle d'il y a longtemps ! Il n'avait pris avec lui aucunes provisions... Il traverse la vaste prairie de Baccano, il arrive à la Storta, toujours sans pouvoir se mettre un morceau sous la dent. Dame, les aubergistes étaient alors rarissimes dans ces parages. Que faire ? Il continue sa route par la voie Flaminienne. Bref, au point d'expirer... dans ses propres bras, la vue du Tibre le réconforte... pour ainsi dire. Il franchit le pont, à bout de forces, et réussit enfin à déjeuner dans une hôtellerie.

— Eh bien ?

— Eh bien ! si Romulus avait eu l'idée de construire Rome un quart de mille plus loin, Ferravilla, épuisé par ce long jeûne, serait mort de faim.

Et voilà pourquoi, ajoute le narrateur en manière de conclusion, nous devons avoir une grande reconnaissance à Romulus.

Comment voulez-vous, après de telles histoires, que le public n'ait pas le désir de connaître Ferravilla ?

Le soir où je me rendis à l'Alfiéri pour l'entendre, il faisait une chaleur tropicale, et cependant la salle était à peu près garnie. J'ai donné plus haut la composition du programme, et l'on

commençait la soirée par l'une des plus fameuses pièces de son répertoire, *le Duel de M. Crème-de-lait*, en deux actes.

*Sur Pànera* ou M. Crème de lait, comme il vous plaira, est un pauvre bourgeois bien tranquille, bien pacifique, qui n'a eu qu'un malheur dans sa vie, celui d'avoir épousé une femme qui a fui le domicile conjugal pour courir les aventures. Or voici que ce brave homme si paisible est forcé de se battre en duel à cause de son ancienne femme, et toute la situation consiste à nous faire voir ce pusillanime le sabre en main. Ferravilla se montre dans ce rôle qu'il s'est façonné à sa taille, d'un comique et d'une simplicité inénarrables.

— Mais s'il remue toujours ainsi, s'écrie-t-il au plus fort du duel et en parlant de son adversaire, je ne pourrai jamais l'atteindre !

Et la scène se prolonge ainsi jusqu'au moment où un salarié par lui vient interrompre le duel en se faisant passer pour le commissaire.

Dans *la Classe des ânes* (la Class di asen), ce n'est plus un vieux bonhomme, c'est un adolescent que nous avons devant nous. Le *Massinelli*, rôle composé d'une façon vraiment remarquable par Ferravilla est un garçon de quinze ans assis sur les bancs de l'école, l'âne de la classe, le bouc émissaire de ses camarades. La visite d'ins-



Ferravilla dans *le Duel del Sur Panera.*

Dessiné par lui-même.

pection, les questions de préséance entre le professeur laïque et le curé sont des petits tableaux fort bien observés. C'est l'élève Massinelli qui paie naturellement tous les frais de l'interrogatoire :

— Comment appelez-vous le prophète qui donna les lois au peuple hébreux?

L'élève Massinelli reste coi, bien entendu, tandis que tous ses camarades lui font signe que ce prophète avait deux rayons sur la tête et une grande barbe.

— Frédéric Barberousse, s'écrie Massinelli avec joie. Et de rire.

— Qu'est-ce que c'est que la terre? poursuit l'interrogateur.

— La terre, la terre, répond Massinelli en balbutiant, c'est cette chose qui vous salit les mains quand on la ramasse.

— Et qu'entendez-vous par les pôles (*poli*)?

Ici le jeu de mots est intraduisible *poli* signifiant pôles et *polli* les *poulets*.

— Les pôles, les pôles, ce sont les poulets, les poules, et leurs poussins.

Oh ! n'allez pas chercher plus loin, mais quiconque a vu Ferravilla dans le rôle de l'élève Massinelli ne peut certes pas l'oublier.

A la suite de cette soirée je fus présenté à Ferravilla qui, malgré ses cinquante-trois ans

(il est né le 18 octobre 1846, la chose paraît tout à fait incroyable,) ne semble pas en avoir plus de trente-huit.

— Vous êtes venu un mauvais soir, me dit-il.

— Pourquoi ?

— Parce que ce n'est pas assez artistique. Ce n'est pas là-dedans qu'il fallait me voir.

M. le chevalier Ferravilla, — car Ferravilla est chevalier officier de la Couronne d'Italie, de même que Novelli est grand officier — M. Ferravilla est difficile. Qu'aurait-il voulu ? Certes, la trame est mince ; mais l'on ne nous promettait que des pochades.

Quelques jours plus tard il quittait Turin avec sa troupe; je me promis bien d'aller le revoir dès que l'occasion s'en représenterait.

---

# XXV

## LE RÉPERTOIRE DE FERRAVILLA

L'Ecole des Pince-sans-rire. — Les types légendaires de Ferravilla. — *Sur Pedrin, Finocchi, Tecoppa, Gigione, Pastizza, Massinelli, Panera.* — Sobriété de son talent. — Soirée d'honneur au Fossati. — La « Scène à sujet musical ». — *Minestron.* — Ferravilla chantant *le Trouvère.* — Emma Ivon. — Sa mort. — Les imitateurs de Ferravilla. — *El Nost Milan.* — Tableaux populaires. — Assez de misère chez soi ! — *Un Milanais en mer.* — Le théâtre *dei Filodrammatici.* — Les théâtres en dialecte. — Ce qu'il faut en penser. — Le Vénitien.

L'occasion désirée se présenta quelques mois plus tard, d'abord à Côme, puis à Milan où Ed. Ferravilla fit une saison de deux mois (avril et mai) au Fossati.

Ferravilla, pour le définir en un mot, est de l'école des Pince-sans-rire dont Arnal, dit-on, fut le grand chef, et Saint-Germain un des disciples. Il est de ceux qui ne rient jamais, mais qui font rire les autres avant même d'avoir ouvert la bouche. Ajoutez à cela le côté caricatural de Baron, sans en avoir l'éclat de voix. Car ce grand garçon qui, à la ville, a parfaitement le type d'un cocher anglais de grande maison, avec

son flegme, son ulster et son inséparable pipe d'écume — oh ! combien loin d'un type italien — parle toujours à voix assez basse. Il n'est pas de ceux qui entrent ou sortent en faisant claquer les portes. Il est plutôt de ceux qui marchent sur la pointe des pieds.

Le grand mérite de Ferravilla est d'être original.

Le théâtre milanais, c'est lui.

Les types, devenus légendaires, qu'il nous présente, sont les siens :

*Sur Pédrin*, l'amoureux imbécile qui se fait gruger.

Le maire *Finocchi*, le fonctionnaire municipal content de lui.

*Tecoppa*, une espèce de vaurien qui a tenté en vain la fortune en voyageant. Endurci dans le vice et dans la paresse, il a épousé une sage-femme par qui il se fait nourrir, et passe ses journées au café à jouer, ou à parler politique.

*Gigione*, le beau baryton toscan.

*Maester Pastizza*, un passionné *dilettante* qui se fait appeler « maestro » et qui s'imagine de bonne foi qu'il fut l'inspirateur de Bellini et de Donizetti.

*Massinelli*, un monument de bêtise humaine, l'élève crétin, et dont le nom, aujourd'hui, en Italie, est devenu le synonyme d'imbécile.

*El Sur Panera*, le timide forcé de se battre.



Ferravilla-Massinelli.

Dessiné par lui-même.

*El Sur Camola*, un oncle de campagne qui se fait berner dans un atelier d'artistes.

Et combien d'autres ! imaginés par lui de toutes pièces dans une proportion, avec une mesure dont on ne saurait se faire une idée. Il est juste de dire que depuis vingt ans, ou plus, il va rééditant chaque soir deux ou trois de ces personnages, toujours les mêmes, auxquels il en ajoute parfois un nouveau. Mais il a su se bien garder de les caricaturer, défaut auquel sont si enclins les comiques quand ils jouent trop longtemps le même rôle.

Cette surveillance continuelle de Ferravilla sur lui-même suffirait à nous faire comprendre que nous sommes en présence d'un artiste comique, et non d'un grotesque. C'est dans ces conditions, du reste, qu'il releva le théâtre milanais expirant, et qu'il en fut le vrai terre-neuve.

J'ai voulu assister, au théâtre Fossati, à Milan, à sa « soirée d'honneur », qui eut lieu le 30 mai 1899, et que l'on avait eu soin d'intituler aussi : « Brillant spectacle de famille. » Car c'est encore là un des grands avantages de ce répertoire : il peut être écouté par tout le monde, et tout le monde rit de si bon cœur.

L'on avait affiché ce soir-là *On spos per rid*, un mari pour rire, comédie en deux actes d'E-

doardo Ferravilla; *Scena a soggetto musicale*, scène à sujet musical, et le fameux *Minestron* (mot à mot gros potage ou soupe de résistance) qui n'est autre que notre vieux vaudeville *les Folies Dramatiques* arrangé par Giraud et Ferravilla. La salle était comble jusqu'au cintre.

La « scène à sujet musical » est une des plus jolies créations de l'artiste milanais. C'est une espèce de monologue, car je ne tiens guère pour un rôle celui de la jeune fille qui donne la réplique. Mais quelle composition! Un pauvre vieux bourgeois végète avec sa petite-fille ou sa petite-nièce. Il ne sait comment passer ses soirées. Alors, il va s'asseoir à son piano, essaie quelques accords... Les souvenirs d'un passé lointain reviennent par lambeaux dans sa mémoire brouillée. Voici la polka qu'il dansait aux beaux jours de sa jeunesse, et cet air qu'il se plaît à jouer encore, il le fredonne aussi d'une voix cassée, tout en faisant glisser ses mains tremblantes sur le clavier. C'est admirable de vérité, admirable au point d'en être pénible. Puis voici une ariette de Pergolèse, ou de Paisiello.

Et il joue l'ariette à sa petite-fille qui entend cela pour la centième fois, s'interrompant de temps à autre pour moucher une chandelle placée sur le piano. Et le bon vieux va se coucher se promettant de prolonger le plus long-



Ferravilla dans le Vieux de la « Scène à sujet musical ».

Dessiné par lui-même.

temps possible cette existence qu'il qualifie lui-même de « végétative ».

Dans *Minestron*, Ferravilla nous revient sous les traits de l'illustre baryton toscan Gigione, un de ses types de prédilection. Impossible d'imaginer quelque chose de plus réussi que cette mise, cette physionomie, cette voix, ces intonations. Et cette canne ! Oh ! la canne de Gigione véritable gourdin terminé par une corne de cerf.

— Qui donc vous a donné ce bâton ? dit le maire du village où l'on prépare une fête de bienfaisance. — Oh ! ce n'est rien ! une petite badine, hommage de la première danseuse.

Mais comme il est engagé au théâtre de Rogoredo, Gigione ne pouvant pas accepter d'argent se contentera d'un remontoir pour la circonstance.

Il est impossible de raconter la scène où Ferravilla-Gigione *chante le Trouvère !* Vivant dans un pays où les barytons et les ténors poussent comme des champignons après une pluie d'orage, un observateur de son espèce n'a pas été sans noter au passage tous les petits ridicules de ses collègues lyriques. Aussi faut-il le voir lancer des regards furieux aux instrumentistes, lorsque l'orchestre couvre trop sa voix, suppléer par des attitudes tragiques à son manque complet d'or-

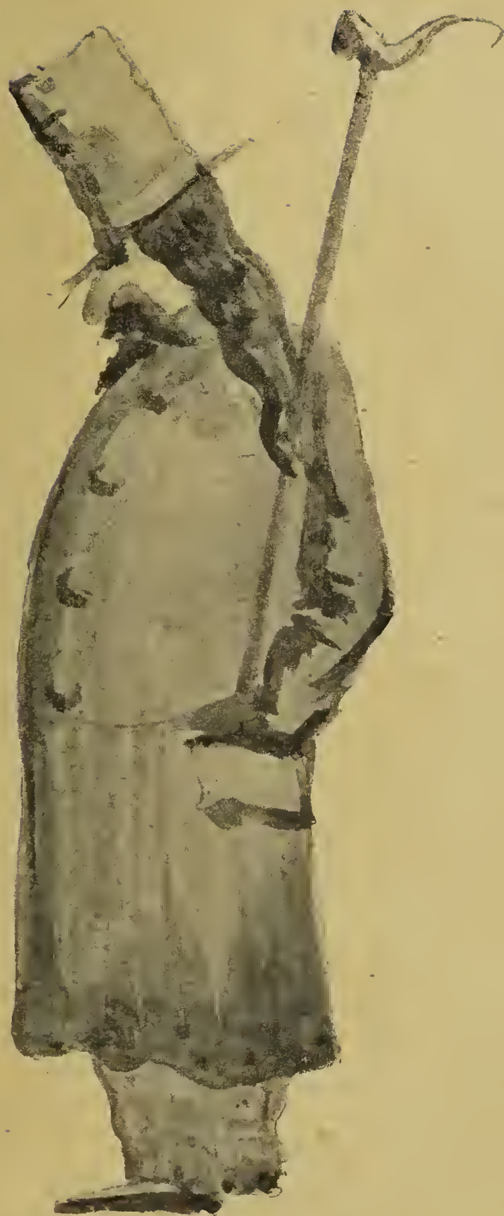
gane dans les passages difficiles, ses trom, trom, trom, pour remplacer les paroles qui lui échappent, et tout cela sans charge, je le répète. C'est du bouffe qui touche au sublime.

Je ne saurais non plus, en parlant de Ferravilla, oublier celle qui fut avec lui, pendant vingt ans, le plus ferme soutien du théâtre milanais, et qui vient de s'éteindre à Gênes (fin janvier 1899), la belle et sympathique Emma Ivon.

Née à Milan en 1851, jolie femme, bonne musicienne, d'une éducation soignée, ce fut en 1875 qu'assistant, à Milan, à la résurrection du théâtre milanais et aux triomphes de Ferravilla, elle résolut de faire partie de la Compagnie milanaise. Or, voyez les bizarreries de ce théâtre en dialecte! Emma Ivon qui parlait un florentin très pur, dut se mettre à travailler le « milanais ».

Pendant vingt ans, l'aimable femme prêta sa grâce, son charme et son esprit à ce théâtre. Sa place n'est pas encore prête à être remplacée de sitôt. Ses cendres furent conduites à sa dernière demeure par son fils, officier distingué de cavalerie dans l'armée italienne, et son vieux camarade des jours de lutte et de gloire qui perdait en elle son meilleur soldat.

Ferravilla devait avoir des imitateurs, c'était forcé. Mais l'on n'imite guère Ferravilla. Il s'est donc créé une espèce de théâtre milanais à côté,



Ferravilla dans le rôle de Gigione, le baryton toscan,

Dessiné par lui-même.

que je mentionne pour ne pas être accusé de l'ignorer, mais qui ne vaut guère la peine d'être cité, son niveau ne dépassant pas celui d'un théâtre de faubourg, et son répertoire se composant pour la plus grande partie de pièces françaises ou italiennes démarquées.

L'on m'avait conseillé d'aller voir *El Nost Milan* (*la povera gent*), comédie en quatre actes de M. Carlo Bertolazzi, un spécialiste du théâtre milanais.

L'on ne m'en voudra pas de dire à M. Carlo Bertolazzi, dont je fais le plus grand éloge plus loin, à propos d'une pièce nouvelle, que sa comédie ne m'a pas plu. D'abord le titre de *comédie* n'est pas exact. Ce sont des tableaux populaires, sans action suivie, à peine rattachés entre eux. L'auteur me répondra sans doute que, n'étant pas milanais, je ne puis saisir sur le vif l'exactitude des types qu'il me fait voir au Tivoli, à l'Extraction de la Loterie, aux Cuisines économiques et aux asiles nocturnes. Je lui répondrai qu'à ce degré de l'échelle sociale, c'est-à-dire au dernier degré, la variété n'est pas si grande entre les divers pays. L'expression, le mot imagé diffèrent. Mais le reste? Eh bien! ces couleurs sont beaucoup trop poussées au noir, et cela pendant quatre actes. Je sais que la misère ne prête guère à rire, mais enfin! A la scène, c'est

un plat indigeste, et rééditant un mot entendu dans la bouche d'un homme de théâtre, je me contenterai de rappeler à l'auteur — étant donné surtout le genre de public auquel il s'adresse — que « les gens ont bien assez de misère chez eux sans en voir encore au théâtre ».

Le spectacle se terminait par le vaudeville traditionnel de M. C. Arrighi : « *On Milanes in Mar,* » un Milanais en mer, qui nous montre précisément l'embarras d'un Milanais ne parlant que son dialecte et jeté, sur un bâtiment, en compagnie d'un capitaine gênois, d'un chanteur napolitain, etc.

Deux épreuves successives tentées auprès de cette Compagnie milanaise dirigée par le cavaliere Davide Carnaghi, me suffirent. Je n'osai pas en tenter une troisième, et je le regrette, car ce théâtre de l'*Accademia dei Filodrammatici*, affreuse baraque à l'extérieur, et installé dans les ruines d'une ancienne église, est bien, à l'intérieur, un des théâtres milanais les plus coquets et les plus élégants. Le plafond est peint en couleur saumon, et la décoration Louis XV des galeries est en blanc et crème. Enfin sur la toile, dans un cartouche :

FONDAZIONE 1797.

RESTAURO 1883.

C'est à ce théâtre que j'entendis jadis Cesare Rossi dans la *Bottega del Caffe* et Febvre de la Comédie française dans *le Demi-monde*. Tout récemment, Sarah Bernhardt y joua *la Dame aux Camélias* et *Fédora*, et le 28 janvier 1899, Silvain y donna *Louis XI*.

Les théâtres en dialecte, quoiqu'on en dise, sont malades. Si l'unité politique se fait avec le temps en Italie, ils disparaîtront. Le théâtre milanais ne s'est relevé que grâce aux efforts, au talent, à l'originalité de Ferravilla. A l'oreille, pour un étranger connaissant la langue italienne, le milanais est assez rude et déplaisant ; l'occupation autrichienne qui a duré tant d'années, le contact incessant avec l'Allemagne y sont sans doute pour quelque chose.

Le piémontais, qui se rapproche beaucoup plus du français que de l'italien, fait l'effet d'un patois de paysan ou d'un langage de montagnard.

Reste donc — pour le nord de l'Italie, s'entend — le vénitien. Mais à celui-là je fais grâce : d'abord parce qu'il est plus facile à comprendre, et ensuite parce qu'il est d'une douceur infinie.

Le dialecte vénitien adoucit encore la langue italienne déjà si suave. Il évite les sons sifflants tels que le *c*, qu'il remplace par le *z*, les dentales *t* et *d*, la liquide *r*, supprime les consonnes entre deux voyelles (la *coa* pour la *coda*), change l'*n*

en *gn* (*gnente pour niente*), prépose un *x* (qui se prononce d'ailleurs comme un *s* adouci) devant la troisième personne du singulier du verbe *être* : *xé*[1].

Voilà pourquoi l'ensemble de ce parlé zézayant, tout en diminutifs, lui donne l'apparence d'une langue quelque peu enfantine et balbutiante, d'une sorte de gazouillement qui paraît étrange dans la bouche de personnes adultes et mûres. Et cependant j'éprouve le même plaisir à entendre parler l'italien par un Vénitien, qu'espagnol par un Andalou. C'est puéril, et c'est charmant tout à la fois.

[1] *Carlo Goldoni*, le *Théâtre et la vie en Italie au* XVIII[e] *siècle*, par Ch. Rabany, docteur ès lettres, Paris, Berger-Levrault, 1896.

---

## XXVI

### LE THÉATRE VÉNITIEN ET FERRUCCIO BENINI

Le théâtre vénitien. — Goldoni et Giacinto Gallina. — Le répertoire de Ferruccio Benini. — Son physique et ses qualités comiques. — Débuts de sa troupe à Gênes. — Un Gênois, fils d'un Bolonais, restaurateur du théâtre vénitien. — Le dialecte vénitien et l'espagnol. — Le théâtre de la Commenda à Milan. — *Petits bruits et passe-temps du Carnaval de Venise* de Goldoni. — Une allégorie de l'auteur. — Compte rendu de la pièce. — Curiosité littéraire et excellente interprétation.

Goldoni, le père du théâtre vénitien, eut, dans la seconde moitié de ce siècle, un successeur en la personne de Giacinto Gallina. Gallina n'est pas, à beaucoup près, aussi amusant que Goldoni, mais il est infiniment plus poétique. Gallina, comme Goldoni d'ailleurs, est moral. De ses jolies pièces qui se passent un peu dans tous les rangs de la société, l'on peut toujours tirer un enseignement. A un autre point de vue, Gallina fut le grand restaurateur du *dialecte vénitien* dont Ferruccio Benini est aujourd'hui le dépositaire et continuateur.

Son répertoire? Les comédies de Goldoni et

celles de Gallina, auxquelles viennent s'ajouter, chemin faisant, quelques tentatives nouvelles.

D'où il résulte que la personnalité de Benini, bien que secondaire au point de vue du théâtre *italien*, mais au premier plan du théâtre *vénitien*, est loin d'être à négliger. Benini est une originalité dramatique et... physique, car c'est le premier artiste que je vois réussir au théâtre dans ces conditions. Je m'explique : Benini est un faux bossu. Les uns vous diront qu'il est tout à fait bossu, les autres vous diront qu'il ne l'est pas. La vérité c'est que pour être bossu dans toute la force du terme, il ne l'est pas, mais que pour être bâti comme les autres, il ne l'est pas non plus. Très haut en jambes, très court en buste, les épaules carrées, les bras démesurément longs, l'air sarcastique et spirituel d'un bossu, de taille au-dessous de la moyenne, le dos légèrement arrondi vers le milieu, la voix un peu nasillarde, c'est complet. Mais empressons-nous de le dire aussi, les qualités de ses congénères, il les porte au théâtre : l'esprit, la gaîté, la verve comique et bon enfant.

Je me trouvais à Gênes quand, cette année, Benini refit sa compagnie de fond en comble pour débuter au Politeama Margherita. A cette occasion, il adressa un appel à ses concitoyens, car il faut noter encore cette particularité que le



Ferruccio Benini.

Photographie Sciutto, Gênes.

porte-drapeau du théâtre vénitien est né à Gênes, d'un père bolonais, en 1854, et qu'il joua longtemps en italien avant de passer dans la Compagnie de dialecte vénitien de Giacinto Gallina. Dans ce manifeste, il faisait appel au goût éclairé des Gênois et leur promettait de bonnes pièces et de bons artistes.

J'assistai aux premiers tâtonnements. Les éléments de la troupe n'étaient pas mauvais, certes, mais n'étaient pas encore fondus. Après une saison à Turin, je viens de la retrouver à Milan, au théâtre d'été de la Commenda, où elle marche de triomphe en triomphe : ensemble, mise en scène, choix des pièces, tout est vraiment fort bien en vérité, et chose assez rare en Italie, on refuse du monde tous les soirs.

Expliquons-nous d'abord au sujet de ce dialecte vénitien. Bien loin de moi l'idée de prétendre qu'il n'existe pas, mais, auteurs ou artistes, qui souvent sont nés bien loin des lagunes, se figurent parler vénitien en émaillant de nombreux *zé* leur dialogue. On voit des auteurs comme Carlo Bertolazzi, qui après avoir donné de nombreuses pièces en milanais se réveillent un beau matin en se frappant le front comme Archimède, et s'écrier : « Tiens ! je vais écrire une comédie en dialecte vénitien pour Benini. »

En ma qualité d'étranger, ne connaissant que la langue officielle, cela m'arrange considérablement, car, alors que je ne comprends qu'avec peine le dialecte milanais, je suis immédiatement au fait du soi-disant vénitien, surtout si je veux bien me souvenir de l'espagnol : Signor (italien) devient *sior* (vénitien), figlia devient *fia* padrona, patronne se dit *parona* et *donna*, femme en italien, mulier en latin, mujer en espagnol devient simplement *mugier* en vénitien. Une rue, via en italien et calle en espagnol, reste une *calle* à Venise. La prononciation diffère.

Le théâtre de la Commenda où le Cavaliere Ferruccio Benini a élu son séjour à Milan, est avant tout un théâtre d'été où le parterre est à ciel ouvert. En cas de pluie on le recouvre instantanément avec des grandes toiles imperméables. Il est situé un peu loin du centre, tout proche du Corso de la Porta Romana. et la tradition veut qu'il ait été bâti sur l'emplacement où l'Empereur Barberousse avait planté sa tente alors qu'il assiégeait la ville de Milan dont l'enceinte était alors plus modeste. Un jardin minuscule permet en plus de prendre le frais pendant les entr'actes. Le parterre est fort évasé, et le seul étage existant est tout en loges.

Je profitai de la circonstance pour aller en-

tendre, pour une seconde fois, une comédie en 3 actes de Goldoni, que j'avais déjà vu jouer à Gênes par cette troupe, et dont j'avais gardé la meilleure impression. Certes, ce n'est ni une des plus connues ni même une des plus réputées du vieux Goldoni. Elle s'appelle sur l'affiche *Chiasetti e Spasseti del Carnevale di Venezia* (petits bruits et petits passe-temps du carnaval de Venise) dernière pièce donnée à Venise en 1761 par l'auteur, avant son départ définitif pour la France.

Dans ses *Mémoires*, Goldoni désigne cet ouvrage par un autre titre : *Une des dernières soirées de carnaval*, qu'il qualifie de plus « comédie de goût vénitien et allégorique ». Qui diable l'autre soir dans la salle de la Commenda eût jamais pu se douter qu'il s'agissait d'une allégorie ?

Zamaria, riche fabricant de soieries donne une fête à ses confrères, et y convie également un jeune homme, Anzoletto, réputé dessinateur sur étoffes. Rien de plus simple. Et cependant Goldoni veut bien nous apprendre — dans ses *Mémoires* toujours — que la réunion de ces honnêtes commerçants vénitiens ne signifiait pas autre chose pour le public du temps qui était dans le secret, que l'assemblée des comédiens, tandis que le dessinateur ne personnifiait rien moins que sa propre individualité. Une brodeuse française,

Mme Gâteau, femme sur le retour, vient à Venise pour ses affaires; elle devient amoureuse du jeune Anzoletto, aimé déjà par la fille du fabricant, et veut l'emmener avec elle. Dans la comédie primitive il s'agissait d'un voyage à Paris; dans la version actuelle il n'est question que de la Russie.

Tous les fabricants vénitiens ne veulent pas se séparer de leur dessinateur et font tout leur possible pour le retenir. Anzoletto, qui n'est nullement amoureux de la vieille et ridicule Mme Gâteau n'a en vue que le brillant engagement qu'on lui promet, et jure en vain à ses compatriotes et à sa fiancée qu'il reviendra dans deux ans.

D'où l'allusion évidente pour les habitués de la comédie qui, à la dernière représentation qui était celle de la clôture du carême de 1761, criaient à l'auteur ému jusqu'aux larmes : « Bon voyage ! Heureux retour ! Ne manquez pas de revenir ! »

Pauvre Goldoni ! qui ne se doutait guère qu'il quittait à jamais sa chère Venise pour aller, après des phases diverses, mourir de vieillesse et de misère à Paris en 1793, soit après un séjour de trente-deux ans.

Racontée ainsi, cette comédie ne dit pas grand' chose. Mise en scène avec un certain luxe, et jouée par des artistes habiles qui conservent



Monument élevé en l'honneur de Goldoni, à Venise.

Photographie Salviati.

toutes les traditions de ce théâtre, c'est une autre affaire. Les *petits bruits et petits passe-temps du carnaval* sont une suite fort amusante de tableautins vénitiens de la moitié du siècle dernier. Parmi les invités du riche marchand de soieries nous voyons défiler toutes sortes de types dont quelques-uns — tels les deux jeunes mariés qui se fâchent et se raccommodent sans cesse — ne sont pas sans quelque analogie avec les amoureux de Molière. Le rôle de la vieille brodeuse française tout entier écrit dans notre langue, est intéressant d'un bout à l'autre. La scène où Mme Gâteau avoue à la fiancée d'Anzoletto sa passion pour le jeune homme qui ne s'en doute guère, est magistralement conduite, et quelques mots soulèvent de rire tout l'auditoire :

— Et pourquoi, demande ingénument la jeune fille, n'avez-vous pas avoué cet amour à Anzoletto ?

— La pudeur, mademoiselle.

— Eh ! quoi ! s'écrie celle-ci. Vous avez eu trois maris, et vous avez encore de la pudeur !

Voilà le ton de Goldoni, qui, du reste, ne va jamais plus loin. Même dans les bluettes, c'est toujours de la bonne et franche comédie.

Toute cette intrigue, bien légère, est encore égayée par la présence d'un ouvrier convié à cette fête — celui chargé de la calandre (en italien

*mangano*) — et que M^me Gâteau qui ne connaît pas bien cette langue persiste à appeler « M. Mangano ». Cet ouvrier, fort spirituel, — rôle tenu par Benini, — est le boute-en-train de la compagnie. La scène où il vient chercher M^me Gâteau pour se mettre à table et où il s'efforce à lui parler français, celle où la vieille ridicule éconduite par Anzoletto essaie de séduire le brave marchand de soieries sont de la bonne école et font rire. Et le troisième acte se termine par un riche souper fort bien réglé où l'ouvrier calandreur porte des toasts interminables et par une sorte de menuet dansé par tous les personnages de la comédie.

Je ne sais si le dénouement actuel est le primitif. Cela n'a que fort peu d'importance : Anzoletto épousera sa fiancée, M^me Gâteau aura un quatrième mari dans la personne du vieux Zamaria, et le calandreur lui-même convolera en de justes noces avec une ouvrière en soieries.

Cette pièce, je le répète, constitue un petit régal doublé d'une curiosité littéraire : elle est admirablement bien jouée et conduite par F. Benini, A. Mezzetti, M^me L. Benini Sambo, une excellente duègne (M^me Gâteau), M^me A. Dondini Benini, une ingénue qui rappelle les beaux jours de M^me Victoria Lafontaine par sa simplicité bourgeoise et sa conscience artistique, et une soubrette très goûtée du public, M^me L. Zanon

Paladini, qui entre en coup de vent, débite ses rôles avec une verve, un feu extraordinaire, brûle les planches, sort de même, et semble avoir hérité, dans un genre plus sérieux, de la manière spéciale de feue M^me^ Macé Montrouge. Dans notre répertoire classique, quelle Dorine cela ferait !

Tels sont les éléments de l'actuel théâtre *vénitien*.

---

## XXVII

### L' « AMIGO DE TUTI », DE M. CARLO BERTOLAZZI
### LE THÉATRE PIÉMONTAIS

Tentatives modernes du Théâtre Vénitien. — L'*Honorable Campodarsego* de L. Pilotto. — L'*Amigo de Tuti* de Carlo Bertolazzi. — Un auteur milanais qui écrit en dialecte vénitien. — Les dialectes et les types populaires. — Goldoni. Gallina, Labiche. — Compte rendu de la pièce. — Fidèle reproduction d'un café de petite ville. — *Sior* Alessandro. — Morale amère. — Critique milanaise. — Excellente interprétation : F. Benini, A. Mazzetti, Me Benini Sambo, A. Dondini Benini, L. Zanon Paladini. — Le Théâtre Piemontais. — Une mystification.

Ne pouvant éternellement jouer de l'ancien répertoire, F. Benini fait appel aux auteurs modernes pour redorer un peu le blason de son théâtre Vénitien. J'ai assisté à quelques-unes de ces tentatives, mais beaucoup ne dépassent pas une bonne moyenne, y compris l'*Honorable Campodarsego*, comédie-vaudeville de Libero Pilotto, où l'on voit un député nouvellement élu quitter un intérieur mesquin et provincial pour venir mener la grande vie à Rome en attendant qu'il y soit relancé par sa famille. Ce sont des choses que l'on connaît par cœur avant de les

avoir vues. Quand enfin un auteur qui jusqu'à présent n'avait pas écrit en dialecte vénitien se hasarda à se présenter au public avec l'*Amigo de Tuti* (l'*Ami de tout le monde*). Cette fois, comme le vieillard qui assistait à la première représentation des *Précieuses ridicules*, nous pourrions nous lever sur notre banquette et crier à l'auteur : Bravo ! bravo ! Voilà de la bonne comédie !

Benini nous arrivait de Turin avec la pièce nouvelle et l'on ne se gênait guère pour dire dans les journaux que l'*Ami de tout le monde* y avait remporté un très vif succès. Pour quiconque connaît Milan, cela voulait dire en toutes lettres : « Attention ! Méfiez-vous ! Il ne s'agit pas d'accepter ici, comme ces Turinais, tout ce que l'on veut nous faire avaler ! » Il n'en fallait pas davantage pour que le Théâtre de la Commenda refusât du monde au guichet. Le cas se compliquait de ce que le jeune auteur avait précédemment écrit avec succès des pièces en dialecte milanais.

Je sais qu'un pur Français qui lira ces lignes, passablement agacé par la répétition de ces mots : dialectes *piémontais*, *milanais*, *vénitien*, sans parler des autres, finira par fermer le livre en disant :

— Enfin, où veut en venir l'auteur avec ses

dialectes? Est-il en Italie ou n'y est-il pas? Alors s'il est en Italie qu'il me parle du théâtre italien et qu'il me laisse tranquille avec ses dialectes !

— Mais, cher monsieur, je ne fais que cela depuis 300 pages, vous parler du théâtre italien. Je ne puis pourtant pas nier qu'il existe à côté d'autres théâtres en dialectes, et, détail caractéristique, je ne puis vous laisser ignorer que des auteurs de talent, comme celui-ci, qui pourraient se contenter d'écrire fort bien dans leur belle langue italienne, la langue toscane, la classique, s'amusent à écrire tantôt en milanais, tantôt en vénitien, *surtout lorsqu'il s'agit de rendre des types bourgeois ou populaires* que le public s'étonnerait d'entendre parler autrement. Vous qui ne vous servez que d'une langue, cela vous étonne ; ici, cela paraît tout naturel.

Le tempérament de M. Carlo Bertolazzi excelle à reproduire précisément les mœurs de ce petit public qui se plaît à entendre la comédie en dialecte ; l'auteur a le sens de la couleur, le mot comique, l'habileté du metteur en scène. Comme Goldoni, comme Gallina, ses modèles dans le théâtre vénitien, il veut écrire des pièces gaies, sans prétention, nous présenter des types et dépeindre les petits ridicules de son époque. Il ne faut pas chercher la thèse (Dieu soit loué !). Mais il faut voir toujours au bout de ces joyeu-

setés — comme dans *le Misanthrope et l'Auvergnat*, de notre Labiche — un joli petit enseignement. *L'Ami de tout le monde* est de cette école-là, et son auteur n'a eu d'autre but, en dissimulant sa pointe de philosophie un peu acerbe, mais juste, sous des scènes ultra-divertissantes, que de « faire rire les honnêtes gens ».

L'action de cette comédie en trois actes se passe de nos jours, dans une petite ville de province, aux environs de Venise. Le rythme de la vie journalière y est toujours le même, et le moindre petit événement ne vient troubler cette tranquillité immuable. Les jours succèdent aux jours, les rues sont désertes, les boutiques silencieuses : seul le petit café de l'endroit reçoit la visite de ses habitués. Ces habitués, l'auteur s'est complu à nous les dépeindre par le menu : une patronne de café qui trône dans son comptoir en tricotant, vieille fille dont la principale préoccupation est de surveiller la virginité de sa chatte ; un vieux garçon de café à moitié sourd, qui ne veut pas servir aux clients les consommations qu'ils demandent, mais prétend imposer les siennes ; les éternels joueurs de cartes dont les discussions reviennent périodiquement ; le lecteur de journaux, craignant les courants d'air, se précipitant au-devant du facteur pour s'emparer le premier de la *Gazette*, accaparant tous

les journaux de l'établissement, s'asseyant sur ceux qu'il ne peut lire, en ne permettant à personne d'y toucher ; les jeunes gens de la ville se livrant à des parties de billard qui n'en finissent plus ; tout cela est admirablement dépeint, avec beaucoup de naturel et sans aucune exagération.

Dans ce milieu évolue M. Alexandre — *Sior* Alessandro — l'ami de tout le monde, qui, entraîné par le désir d'obliger tous ceux qui l'entourent, dépense son temps et son argent à rendre des services dont on lui sait plus ou moins gré.

Il n'a que des mots aimables pour chacun ; c'est le pacificateur universel. Il sépare les joueurs prêts à en venir aux mains, et donne toujours raison au dernier qui parle. Pour les mettre d'accord il leur promet de faire venir à ses frais de Vérone des cartes absolument opaques à la lumière, bien qu'on le traite, en guise de remerciement de *jettatore*, ce dont il ne s'offense guère, du reste. C'est un si bon enfant l'ami de tout le monde.

Il calme ensuite l'habitué qui ne peut jamais lira le *Pasquino*, parce que son terrible voisin, un vieux grincheux, toujours s'en empare et le garde pour lui, et promet à son tour un sirop à ce catharreux perpétuel. Il s'intéresse enfin à « Messaline », la petite chatte de la patronne.

*Sior* Cesare et *Sior* Gustavo, deux jeunes gens

de bonne famille, aiment d'un amour égal la fille du *Sior* Palameo, et chacun, de son côté, charge *Sior* Alessandro, l'ami de tout le monde, de faire des ouvertures au papa. L'idée est amusante, car Sior Alessandro, tout en comprenant la difficulté de la situation, n'ose refuser ni à l'un ni à l'autre et s'acquittera des deux commissions.

Le second acte nous transporte donc dans cette famille bourgeoise où les deux époux sont continuellement en désaccord, et où il suffit que l'un des deux ait une opinion pour que l'autre la contrecarre à l'instant même. L'ami de tout le monde évolue dans ce milieu, au mieux avec le mari, avec la femme, avec la demoiselle, et la scène où il commence à plaider la cause d'un de ses protégés devant le père seul n'est pas une des moins amusantes. Au seul nom de Cesare, le vieux bourgeois jette les hauts cris, mais Sior Alessandro, ne se décourageant pas pour si peu, déclare que la langue lui a fourché, et que c'est de Gustavo dont il s'agit. Le pendant de cette scène a lieu inévitablement avec la mère, qui se fâche au nom de Gustavo et à laquelle Alessandro propose immédiatement son numéro deux : Cesare. Il plaide enfin la cause des deux jeunes gens auprès de la fille fort perplexe, et se retire, fort satisfait d'avoir obligé l'un et l'autre, et fai-

sant entendre que le prétendu n'a plus qu'à se présenter. Mais l'auteur se contente de nous laisser deviner l'*imbroglio* fatal qui en résultera.

Je vois que la critique milanaise qui s'est montrée assez sévère pour M. Carlo Bertolazzi, transfuge du théâtre milanais, lui fait un reproche d'avoir choisi pour lieu d'action de son dernier acte le même cadre que celui du premier. Mais en nous faisant voir pour la seconde fois le petit café de province, avec ses éternels joueurs de cartes, son catharreux, son garçon sourd et sa vieille demoiselle à la chatte, l'auteur n'a-t-il pas voulu, au contraire, nous montrer comment la vie provinciale continue à se dérouler de la même manière, uniformément.

La fin se devine : Sior Alessandro, qui s'évertue à contenter tout le monde, n'est parvenu qu'à faire des mécontents. Il se voit insulté et menacé par tous ceux à qui il a voulu rendre service, et chacun lui tourne le dos pour s'être mêlé de ce qui ne le regardait pas. Triste leçon ! pense le pauvre homme, en quittant le café comme un chien battu. Ainsi, il faut donc mieux être égoïste en ce monde, et ne jamais vouloir rendre service à son voisin ! Et sa main trouve dans sa poche un flacon enveloppé dans un papier, remède souverain qu'il avait promis à la patronne pour la petite chatte ! Ainsi qu'Alceste, Sior Alessandro

quitte la scène de ses exploits non sans quelques réflexions amères, et comme le catharreux lui réclame le sirop promis, Sior Alexandro lui met dans les mains le flacon qu'il vient de retrouver. C'en est bien fini d'obliger les autres, et le vieux cacochyme, en déroulant le papier, s'apercevra avec stupeur que l'ami de tout le monde n'est plus l'ami de personne, et qu'il ne lui a laissé dans les mains, à en croire l'étiquette, qu'un vulgaire remède pour les chats !

F. Benini, dans le rôle de Sior Alessandro, A. Mezzetti dans celui de Sior Palameo, Mmes Benini Sambo, A. Dondini Benini, L. Zanon Paladini constituent un excellent ensemble, et le public qui s'était franchement amusé, donna raison à l'auteur malgré la critique milanaise qui fut sévère le premier soir, ne pouvant sans doute oublier le succès précédent obtenu devant des Piémontais dans le théâtre vénitien par un Milanais ! (Oh ! ma tête !)

Et, à propos de ce théâtre piémontais, qui, s'il n'est pas mort, est bien malade, malgré les efforts de la Compagnie piémontaise Cuniberti, dirigée par le Cav. Enrico Gemelli qui joue d'ordinaire, au Théâtre Rossini, à Turin, un tout petit théâtre populaire, je me contenterai de rappeler ici une mystification dont je fus victime pendant l'Exposition de Turin, à ce théâtre.

J'avais fort envie de connaître ce théâtre en dialecte, et j'avais été séduit par les beautés d'une affiche annonçant :

*Vintequatr'ore à Turin*,
Comédie en cinq actes, de G. Dellacorte.

Je supposai qu'il s'agissait de quelque revue, et je m'acheminai sans défiance vers le n° 24 de la via Pô où je trouvai un vieux théâtre — construit en 1793, incendié, puis refait en 1828 — avec trois galeries, doré du haut en bas et contenant 800 personnes. L'entrée en est bizarre. On passe sous une voûte, on traverse une cour, on trouve un vestibule primitif, puis une buvette. Les fauteuils d'orchestre sont en velours rouge, très confortables; au parterre, une foule bruyante et d'une tenue douteuse a apporté des bouteilles et des verres, trinque, boit, chante et crie quand le rideau n'est pas levé.

Dans l'orchestre, cinq musiciens.

Le spectacle commence, et dès les premières paroles j'ai compris la supercherie : *les Vingt-quatre heures à Turin* de M. G. Dellacorte ne sont autres que *la Cagnotte* de Labiche maltraitée en dialecte piémontais, sans grâce, sans fantaisie, sans rien. Les acteurs ne savent pas un mot de leur rôle, la mise en scène est pitoyable, les comiques donnent envie de pleurer.

Or l'on m'apprend que ce que l'on est convenu actuellement d'appeler le *Théâtre piémontais* ne consiste guère que dans des démarquages de cette espèce. Quand le répertoire français n'est pas suffisant, on s'attaque au répertoire italien où l'on puise de même.

Pauvre *Cagnotte!* Pauvre Labiche ! Mais surtout pauvre, oh ! très pauvre théâtre piémontais ! Mais, à propos, *Dellacorte*, c'est la traduction littérale de *Delacour*, le collaborateur de Labiche. Franchement la contrefaçon ne pouvait pas aller plus loin !

---

## XXVIII

## CONCLUSION

Le lecteur aura pu voir par ce qui précède que, par suite du manque absolu de concentration théâtrale, les conditions dramatiques sont tout autres en Italie qu'autre part.

Pour les auteurs, d'abord, car ici le succès peut changer selon les villes, selon l'intelligence du public, selon sa bonne ou mauvaise humeur, et l'écrivain dramatique proclamé « génie » dans une capitale (Rome, Naples, Palerme, Florence, Bologne, Venise, Milan, Gênes, Turin, etc.) peut être regardé comme un maladroit dans une autre, et cela à quelques jours d'intervalle.

A Paris, à Londres, à Madrid, à Lisbonne, l'auteur qui remporte un triomphe est un triomphateur dans toute l'acception du mot. En Italie, pour être bien certain d'avoir fait une œuvre artistique, vitale, durable, il faut avoir suivi

une longue *via crucis* douloureuse, mais avec plus de stations encore que celle du Christ, selon l'heureux mot d'un critique italien. C'est ce qu'ont appris à leurs dépens, parmi les tout modernes, et Giacosa, et Rovetta, et Praga, et Lopez, et Bracco, et d'Annunzio, et Antona Traversi, et Novelli (l'auteur).

Un *laissez-passer* permanent ne s'obtient qu'avec des travaux basés sur la moyenne du jugement du public ; encore bien que ces œuvres ne soient destinées qu'à un succès passager, mais certain.

Les autres pièces, qu'elles soient faites avec art ou avec conscience, subissent des oscillations qu'un écrivain comparait aux oscillations de la Rente pendant les crises politiques. Telle comédie applaudie ici peut être sifflée là. C'est ainsi que j'ai pu noter la défiance manifeste des Milanais pour toute œuvre nouvelle chez eux, mais qu'ils savent avoir été applaudie autre part. Si l'auteur réussit encore, il peut se vanter d'avoir vraiment gagné deux fois la bataille.

Tel public de bonne humeur peut se trouver en désaccord complet avec tel autre ennuyé par le temps qu'il fait ou par une lutte électorale toute locale. La morale courante d'une ville comme Milan ou Turin où les vues sont plus larges, les mœurs plus faciles, peut faire un

contraste absolu avec la fausse pruderie d'une ville de province. En France, le spectateur de la Roche-sur-Yon accepte sans discuter le jugement de la critique dramatique parisienne sur une œuvre nouvelle. En Italie, chaque ville veut juger pour son propre compte. Il y a des rivalités, des jalousies de clocher, de ville à ville. Il suffit que la pièce ait réussi bruyamment à côté pour qu'on veuille la faire tomber ici. Rouen, chez nous, eut cette spécialité au siècle dernier, et sifflait avec rage tout ce qui venait avec une réputation toute faite de Paris.

Pour les artistes, j'ai suffisamment démontré qu'ils sont voués à une vie errante perpétuelle, ne pouvant rester plus d'un mois en moyenne dans la même ville sans jamais posséder un *chez soi*, traînant leur existence de chambres meublées en hôtels et réciproquement. Et comme c'est un métier que l'on exerce généralement de père en fils, ces courses nomades expliquent suffisamment pourquoi le comédien italien naît, débute, se marie et meurt où il se trouve ; la mère de Novelli, prise des douleurs de l'enfantement, descend de diligence et accouche, en passant, à Lucques ; l'innombrable famille des Duse, bien qu'originaire de Chioggia, a des enfants un peu partout, et Cesare Rossi vient d'être enterré à Bari où il était venu pour don-

ner quelques représentations. Enfin, conséquence de cette existence vagabonde, les comédiens et comédiennes se marient entre eux, forment des familles à part, comme les gens de cirque, et l'on voit généralement figurer sur la même affiche trois, quatre ou cinq couples, les femmes portant leur nom de demoiselle accolé à celui de leur mari. Cela se passait-il autrement dans les troupes ambulantes du temps de Molière (moins les noms qui n'apparaissaient jamais sur les affiches) où, à côté du chef de la troupe, compagnon inséparable de Madeleine Béjart, l'on trouvait les deux frères, la fille de celle-ci, et des ménages comme ceux des légendaires Duparc et Debrie ?

Or maintenant, après avoir passé en revue auteurs, acteurs, théâtres de l'Espagne, du Portugal et de l'Italie, vous me demanderez sans doute de conclure

Je tâcherai de le faire en peu de mots, et avec toute sincérité :

Si je voulais bien m'amuser à une pièce fantaisiste, à une revue pleine d'esprit et de bonne humeur, ou assister à un beau drame de cape et d'épée dignement représenté et mis en scène, j'irais au Portugal.

Si je voulais rechercher la couleur pittoresque, assister à une de ces *Zarzuelas* fringantes et

captivantes comme une toile de Fortuny, accompagnées de rythmes curieux ou de danses troublantes ; si je voulais aussi me rendre compte de ce vieux théâtre qui fut l'inspirateur de notre Corneille et de tous les auteurs de son temps, j'irais en Espagne. Mais si je voulais enfin entendre des artistes d'essence particulière, de tempérament dramatique par excellence, d'inspiration géniale, des Duse, des Novelli, des Zacconi, principalement dans des traductions d'œuvres françaises, allemandes, anglaises, norvégiennes ou russes, j'irais sans hésiter en Italie.

Milan, 11 juillet 1899.

---

# TABLE

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

